

ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
СССР

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Б. В. ВЕЙМАРН (ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР), Л. С. АЙНИ, Р. К. БЕМ, В. В. БЕРИДЗЕ,
Б. М. БЕРНШТЕЙН, К. А. БОГДАНАС, Л. С. БРЕТАНИЦКИЙ, Р. Г. ДРАМПЯН,
Л. Н. ДРОБОВ, М. Я. ЛИВШИЦ, П. В. ПОПОВ, О. П. ПОПОВА, Г. А. ПУГАЧЕНКОВА,
Г. А. САРЫКУЛОВА, Ю. Я. ТУРЧЕНКО, Н. В. ЧЕРКАСОВА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
МОСКВА

АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

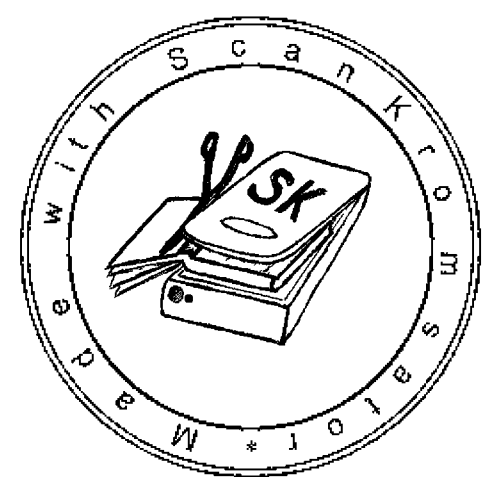
том 4

ИСКУССТВО КОНЦА XVII—XVIII ВЕКОВ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
А. Ю. НУРОК и М. А. ОРЛОВОЙ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
1976

HISTORY OF THE ART
OF THE PEOPLES OF THE USSR
VOL. 4



Scan AAW

Именной указатель составлен И. Б. БОРИСОВОЙ

ВВЕДЕНИЕ

Настоящий том охватывает период с конца XVII (а по отношению к искусству некоторых народов — со второй половины XVII в.) и до конца XVIII столетия.

В начале этого периода почти повсеместно на территории нашей страны продолжало жить по своим законам средневековое искусство с его зависимостью от той или другой системы религиозных представлений. В то же время в различных областях художественного творчества все более заметной становилась тенденция оживить церковные условные канонические схемы наблюдениями, почерпнутыми в реальной жизни.

Еще в XV и XVI веках эта тенденция, вместе с шедшим из Западной Европы воздействием культуры Ренессанса, сказывалась в искусстве Руси, Украины, Белоруссии, народов Прибалтики и Закавказья, однако к решительному взрыву средневековых художественных канонов не приводила. С первой половины XVII века на искусство Украины, Белоруссии и Литвы начало распространяться также влияние западноевропейского барокко; несколько позднее оно проникло дальше, на север Прибалтики, через Украину и Белоруссию дошло до Руси. При этом почвой, на которой барокко укоренялось, оказывались не столько те или иные проявившиеся в искусстве этих народов ренессансные элементы, сколько стойкие местные средневековые традиции.

На стыке XVII и XVIII веков положение существенно изменилось. В историческом развитии России произошел перелом, в итоге которого она заняла место в числе великих европейских держав. В России началось и в течение XVIII века шло стремительными темпами формирование новой, светской культуры, возникли условия для полного обновления художественных взглядов.

Благодаря интенсивности своего роста наука и искусство России очень быстро оказались в фарватере мировой культуры XVIII века. Овладение реализмом нового времени стало магистралью развития русского искусства. С XVIII столетия оно начало играть важную роль в приобщении к новым творческим принципам других народов России.

Все это позволяет считать конец XVII и XVIII век одним из важнейших этапов в истории искусства народов СССР.

Потребность преодолеть внушаемое религией презрение к телесным, физическим свойствам всего сущего, необходимость познать эти свойства всегда диктовались в конечном счете запросами материального

производства и возрастали вместе со сложением в недрах феодальной формации капиталистических отношений. С особою же силой интерес к постижению физической природы вещей и к человеку в земном его существовании пробуждался в те исторические моменты, когда процесс вызревания буржуазных отношений резко активизировался. Такие моменты и периоды либо являлись прологом к грядущим переменам либо непосредственно открывали собой следующую за средневековым эпоху мировой истории — новое время. Вспомним Возрождение в Италии с предопределившим его расцветом свободных городов или Нидерланды периода подготовки буржуазной революции. Вспомним Возрождение во Франции и Англии, начавшееся вместе с ранним утверждением там абсолютизма — сильной королевской власти с ее миссией преодоления распрей между дворянством и буржуазией и расширения национальной торговли.

Совершенного разрыва с религией в искусстве при этом не происходило, но оно, как и наука, освобождалось от прямого подчинения церкви, от пут церковной догматики. Постижимость законов бытия, доступность их каждому пытливому человеческому уму и взору — таковы были открытия, определившие тесный союз знания и творчества, новое направление развития всей культуры. В центр мироздания по сути ставился человек с его способностью мыслить.

Соотнесение с человеком пропорций архитектуры, обратившейся к оставленным античностью ордерным системам, ясность, логичность планов и конструкции зданий — таков новый путь зодчества. В живописи же и пластике замена канонических правил изображения изучением (в том числе и на образцах античного искусства) строения разнообразных форм и законов самого человеческого видения знаменовала собой начало новой эпохи.

Неизбежны были при этом и определенные утраты — слабели связи искусства с ремеслом, с коллективным народным трудовым опытом; зато открывался простор инициативе каждого художника в проверке и обновлении представлений о мире. Иной, чем прежде, оказывалась роль творческой фантазии: она, фантазия, вела теперь мастера путем исследования конкретной, воспринимаемой чувствами природы, помогала угадать и выявить в этой природе стройные связи и законы жизни.

Ренессансный идеал гармонической личности, уверенно определяющей свое место в жизни, идеал, засиявший в полотнах и статуях сквозь христианскую

или античную мифологическую сюжетику, затем ниспровергается историческими катаклизмами, переживаемыми Европой с конца XVI века. В ряде стран торжествует католическая реакция, бурно и сложно идет процесс образования крупных национальных государств. Ученые гибнут на кострах инквизиции, художники призваны славить могущество не человека, а церкви, «божественность» монаршей власти. И все же искусство не отказывается от открытий эпохи Возрождения. Художники сохраняют внимание к телесности всего изображаемого, опираются на изучение конкретной натуры, продолжают пользоваться античным наследием — ордером в архитектуре, античной сюжетикой. Стремление к обновлению и проверке представлений жизненным опытом также продолжает жить в искусстве XVII века, хотя проявляется не прямо, а косвенно и часто очень противоречиво: так, в грандиозные архитектурно-художественные комплексы, создаваемые по воле церковников и королей, художники вносят нечто от исторического опыта народов, отражая в особенностях эмоционально-образного строя своих произведений драматизм эпохи и поиски разрешения ее коллизий. Это свойственно двум большим, обнимающим все виды искусства стилям, сформировавшимся в XVII столетии, — барокко и классицизму.

Искусство XVII века обращается также и непосредственно к изображению реального бытия той или иной страны, народа, сословия. В таких произведениях возможности реализма нового времени раскрываются особенно ярко и полно. Это нужно сказать прежде всего о станковой живописи, переживающей великолепный расцвет в первой половине столетия в Голландии, Фландрии, Испании и Франции.

В ансамблях барокко — церквях, монастырях, дворцах, в архитектуре и пышном скульптурном и живописном ее декоре многое резко контрастно. Начало иррациональное, настроение религиозной экзальтации сочетаются здесь с наглядностью изображения, чувственной осязаемостью форм; динамическая напряженность этих форм спорит с тяжестью материала, экзатичность образов — с предельно конкретной передачей плоти, сильно освещенное — с сильно затененным и так далее. И все же в этих ансамблях есть величавая целостность: все пронизано ощущением красоты мощных порывов, усилий, преодоления противодействия.

Вопреки прямому назначению этих сооружений, сюда проникает обогащенное рядом научных открытий представление о жизни как о развитии сложных систем, множества миров и подсказанное опытом антифеодальной народной борьбы понимание великого значения единства усилий.

Не случайно барокко — противоречивый стиль, принятый католической церковью и усиленно насаждав-

шийся ею в странах, на которые она распространила свое влияние, — всюду, от Речи Посполитой до Латинской Америки, находил отклик в народном сознании, стимулировал развитие местных народных художественных школ и оказался способным сблизиться с ними.

Классицизм — стиль, сложившийся во Франции в пору наивысшего торжества в этой стране абсолютизма, гармонию согласия усилий превращал в принцип спокойной, рациональной субординации.

Примеры особой, сдержанной, как бы постоянно контролируемой соображениями практической целесообразности интерпретации барокко и классицизма дают такие страны, как буржуазная Голландия и Англия.

В границах каждого из этих больших стилей, как и в различных произведениях, выходящих за их рамки, в XVII столетии различимы две разные тенденции: творчество одних мастеров так или иначе остается откликом на проблемы современной им общественной действительности, в творчестве других торжествуют нормативные установки, негибкие, претендующие (что впоследствии всегда будет свойственно академизму) стать всеобщие и навечно обязательными.

Таково было состояние искусства в Западной Европе в момент, когда кончилось средневековье для России.

XVII век на Руси можно рассматривать как подготовку преобразований, осуществленных в царствование Петра I. В XVII столетии началось формирование всероссийского рынка, все более упрочивался абсолютизм в России, началось обмирщение ее культуры. Но все это происходило медленно, с постепенностью, мешавшей преодолеть отставание по отношению к экономически развитым европейским странам. Насущно важным было ускорить рост производительных сил страны, «ногою твердой стать при море», расширить связи России с международными рынками и устранить опасность превращения ее другими державами в полуколонию. В этом суть и значение петровских реформ, проводившихся с исключительной решительностью, порой жестокостью и размахом.

Централизация и перестройка государственной власти, опиравшейся теперь не на старое родовитое боярство, а на дворянство и купечество, борьба за выход России к морю, завершившаяся строительством у Финского залива новой русской столицы — Петербурга, поощрение промышленности, торговли, мореплавания, забота о развитии науки и образования, готовность в организации производства и экономики, военного дела и школы идти на выучку к Западной Европе — вот политика, проводимая Петром. Всей тяжестью петровские преобразования легли на народные массы, но объективно отвечали потребностям общенациональ-

ного развития. Так ценой напряженных усилий Россия становилась в ряд сильнейших государств Европы.

Первоначальное накопление капитала осуществлялось в России без отмены крепостного права, и крепостной труд преобладал не только в сельском хозяйстве, но и в промышленности. Дворянство на протяжении XVIII столетия получало все больше привилегий, купечество же и первые заводчики, хотя и пользовались покровительством царской власти, оставались в полнейшей зависимости от дворянско-крепостнических порядков. В крайнем усилении крепостнического гнета заключалась особая противоречивость развития капиталистических отношений в Российском государстве XVIII века. Народные восстания потрясали это государство.

Еще требовались от дворянской Российской державы усилия и усилия, чтобы упрочить свое положение как страны могущественной и независимой, еще служили этой исторической общенациональной задаче лучшие, талантливейшие русские деятели — дипломаты, полководцы, ученые, писатели и художники, когда, к концу третьей четверти века, появилась угроза кризиса крепостнической системы.

При слабости российской буржуазии не она, а прогрессивная часть дворянства стала той средой, где пытались понять причины народных волнений, где зародились и распространялись антикрепостнические идеи. И велась борьба за эти идеи не в интересах буржуазии, а по сути прежде всего в интересах крестьянства, народа.

Огромной важности сдвиг в историческом развитии страны, высокий темп поступательного движения, с одной стороны, осложненность этого движения тяжелейшими веригами крепостнического рабства — с другой, и, как следствие того и другого, начало формирования антикрепостнической идеологии — таково своеобразие пути, пройденного Россией за те сто с небольшим лет, о которых идет речь.

Конец XVII и XVIII век — период, очень важный в сложении Российского государства и в истории взаимоотношений между народами СССР.

Этот период ознаменован воссоединением Украины и Белоруссии с Россией, начало которому положил переход к России еще в середине XVII столетия Левобережной Украины и Киева. Правда, это был длительный и трудный процесс, и Правобережная Украина и Белоруссия воссоединились с Россией только к самому исходу XVIII века. Тогда же вошла в состав России Литва.

В итоге предпринятого Петром и завершенного в екатерининское царствование (1762—1796) расширения границ Российского государства до таких естественных пределов, как берега Балтийского и Черного

морей, произошло присоединение к России Латвии и Эстонии (тогдашних Лифляндии, Эстляндии и — в конце века — Курляндии) и затем южной степной территории, получившей название Новороссии, Прикубанья, Бессарабии и Крыма.

Петр искал сближения со среднеазиатскими ханствами и торговых путей на Восток. Во время войны с Ираном русские войска занимали Дербент и Баку. Словом, так или иначе, но почти для каждого из народов нашей страны XVIII век принес с собой расширение связей с Россией.

Связи эти носили внешне еще традиционно феодальный характер: Россия добивалась воссоединения с Украиной и Белоруссией как с землями своих единоверных братьев, и как к единоверной стране обращались к ней в поисках покровительства Молдавия, Грузия и Армения. Колонизацией Севера, Заволжья, Сибири самодержавие превращало, как и встарь, в своих данников народности, там обитавшие или кочевавшие. Но вопреки этому действовали и другие силы, определявшие тяготение к России: прогрессивность перемен в ее экономике и культуре, возросшая ее мощь представляли собой гарантию мира и хозяйственного развития для народов, оказавшихся под ее защитой. Трудовые навыки русских крестьян-переселенцев, ремесленников, мастеров горного дела оказывали свое воздействие на местные народности, и те втягивались в товарообмен с русскими и переходили, перенимая их опыт, к оседлости и земледелию. Не случайно некоторые народы, например алтайцы и часть казахов, добровольно принимают в XVIII веке русское подданство.

Не только представители царской администрации, но и ученые-исследователи появляются в самых отдаленных краях. Именно в XVIII веке начинается публикация описаний «всех в Российском государстве обитающих народов», их занятий, обычаев, творчества¹.

Обо всех таких соприкосновениях окраин с передовой русской культурой нельзя забывать, как нельзя забывать и о том, что в политике самого царизма по отношению ко всем народам — от жестокого захвата для заводов башкирских земель в начале века до закрепощения украинского крестьянства в правление Екатерины и так далее — не было ничего идиллического.

В культуре и искусстве Руси интерес к постижению физической природы вещей возобладал к концу XVII века. Еще до того он проявился и в росписях, и в «парсунах», и в жизнерадостном облике дворцов и храмов и их декоре, сочном, пластичном, многоцветном.

Переход к полностью светским формам творчества осуществился в России по сравнению с искусством многих других стран с опозданием, однако он был подготовлен всей национальной действительностью, и по-

этому новое русское художество окрепло очень скоро и с первых шагов обрело четкую целеустремленность.

Самые первоначальные опыты овладения новым строем архитектурных форм, новым языком графики и живописи — все это в петровской России связывалось, пусть даже чрезвычайно прямолинейно, с задачей служения пользе государства, отечества.

Возникшие через несколько десятилетий великолепные архитектурно-художественные ансамбли явились новым воплощением идеи процветания России, и в них самостоятельно, творчески применялись средства выразительности, найденные западноевропейским барокко и классицизмом XVII столетия. Единство и размах общего замысла сочетаются в них с органическим, естественным, почти как в фольклоре, развитием форм, и нигде, пожалуй, подобные ансамбли не вписываются в столь широкое окружение — в облик города в целом, в просторы окрестного пейзажа. Глубоко переосмысляются при этом особенности древнего национального художественного наследия.

Примечательно в России XVIII века и то, что параллельно такой переработке традиций продолжали существовать, почти не меняясь, и прежние архитектурные приемы, иконопись, некоторые давние ремесла. Они упорно использовались в провинции, на селе, оставаясь особой ветвью художественной культуры у русского и некоторых других народов СССР.

Это объяснялось не просто разными для крупных центров и провинции сроками внедрения нового, но и сохранением в России сословных делений, резких различий во всем укладе жизни высших и низших слоев общества.

Когда просветительское движение в Европе XVIII века принесло с собой еще одну волну увлечения античностью как воплощением разумной и естественной человечности, это увлечение художники России переживают одновременно с художниками Франции, Англии, Германии. На новой ступени своего развития искусство России — монументальная пластика, портрет в скульптуре и живописи — достигает полноты выражения и прекрасной телесности и одухотворенности всего живого; ясная гармоничность отличает творения зодчих. Русский «просветительский классицизм»², как и искусство первой половины века, руководствуется идеей государственного блага, но эта программа получает теперь по-новому глубокое, гуманное толкование, она включает в себя такое условие, как процветание народа. В десятилетия, когда резко обнажились уродства социальной российской действительности с диким самовластием крепостников, такой идеал приобретал оппозиционное по отношению к этой действительности звучание.

Реакционные «охранительные» тенденции уже сказываются на отношении правящих кругов к ис-

кусству, но в само искусство почти не проникают, консервативное направление в нем лишь едва намечается.

Развитие передовой общественной мысли в России XVIII столетия подготовило почву для дворянских революционеров начала XIX века — замечательного явления русской истории. В русском искусстве просветительский классицизм подготовил второй этап эволюции стиля — классицизм периода патриотического подъема 1812 года и движения декабристов. Со второй половины XVIII века мастера русского искусства выступали уже во всеоружии художественных средств, которые разработало мировое искусство той эпохи. Вместе с тем русское барокко и классицизм отражали своеобразие исторического процесса в России и обладали только им присущими особенностями: в этом искусстве на редкость гармонично сочеталась программа процветания отечества с программой всестороннего умственного, нравственного роста личности человека-гражданина. Классицизм развивался в России особенно стройно и, пожалуй, как нигде всеобъемлюще. Он принес с собой единство творческого решения многообразнейших задач: от возведения грандиозных административных комплексов до создания частной усадьбы со всей ее обстановкой, от сооружения памятника до исполнения портретной миниатюры или виньетки на книжной странице.

Наполненность русского барокко и просветительского классицизма гражданственными и широкогуманными идеями определяет ценность вклада, внесенного русскими мастерами второй половины XVIII века в мировое искусство, а также объясняет, почему соприкосновения с культурой нации, господствующей в Российском государстве, оказывались плодотворными и для других его народов.

В сложном процессе становления искусства нового времени в многонациональной России наряду с русским принимали активное участие и многие другие ее народы. В художественном развитии ряда из них, например народов Украины, Литвы, Эстонии, отчасти Латвии, вторая половина XVII и все следующее столетие представляют собою этапы, настолько тесно связанные, что рассматривать их в настоящем томе целесообразно вместе.

Для Украины середина XVII века — очень важный исторический рубеж, ибо Левобережная Украина и Киев вошли в состав Российского государства в результате освободительной войны украинского народа 1648—1654 годов.

Не только сам этот факт, но и особенности развития украинской культуры в XVII веке способствовали оживлению культурных связей между Украиной и Россией. Причем процесс постепенного обмирщения культуры на протяжении XVII столетия на Украине, а также в Белоруссии, протекал быстрее, чем на Руси.

Реалистические черты в украинской иконописи, портрете, гравюре оказали немалое воздействие на русское искусство. Из учебных заведений Украины приходили в Россию деятели культуры и в XVII веке и позже. Именно Украина выдвинула в лице Феофана Прокоповича энергичного поборника петровских реформ. Известно, какое значение в биографии Ломоносова имело его знакомство с обширными библиотеками Киева. И все же в целом окончательный поворот к светской науке и искусству на Украине несколько затягивается. На это были свои причины. Правобережье оставалось владением Польши, украинский народ был разъединен и не избавился от религиозного и национального гнета, протест против этого гнета все еще выливался в борьбу за свою веру. Поэтому строительство церквей и монастырей в XVIII веке на Украине по-прежнему являлось выражением национального самосознания народных масс и служило его подъему.

На Украине расцветают локальные школы церковного зодчества и росписи. У мастеров, представляющих эти школы, владение вековыми навыками сочетается порой с новым размахом замысла, с поразительной жизненностью наблюдений. Секрет обаяния этого искусства — в непосредственности выражения высокой духовной активности народа. В то же время в Киеве, Львове и других городах украинские зодчие и художники, соперничая с католической церковью, овладевают системой приемов стиля барокко.

И если традиционное народное искусство наполнялось в XVII—XVIII веках той патетикой борьбы, которая составляла наиболее сильно воздействующую особенность барокко, то и в собственно барочные сооружения, скульптуру, живопись на Украине вносятся ярко выраженные местные черты.

И в тех и в других своих проявлениях украинское искусство оставалось почвенным, полнокровным, и каждая встреча с ним, например работа украинских мастеров в России и русских на Украине, продолжала обогащать русское искусство. И обратно: хотя чисто светское направление определилось в искусстве Украины после воссоединения в конце XVIII века Левобережья и Правобережья и дать обильные плоды в этом столетии еще не могло, для его становления немало значила совместная деятельность зодчих Киева и Чернигова с зодчими Москвы и Петербурга или ученичество украинских юношей в Российской Академии художеств.

Белоруссия и Литва оставались до конца XVIII столетия в составе Речи Посполитой — польско-литовского феодального государства, вступившего в полосу внутреннего кризиса и смуты. Все меньше самостоятельности предоставляла Польша княжеству Литовскому, все более жестокими становились национально-религиозные гонения, которым подвергалась верная

православию Белоруссия, повсюду усилилась эксплуатация крестьянства. В народных массах Белоруссии и Литвы зарождалось и крепло сознание несправедливости существующего положения вещей, чему содействовала и поддержанная ими освободительная борьба украинского народа.

Искусство барокко было принесено на почву Литвы и Белоруссии католической церковью очень рано, еще в первой половине XVII века, и в тех формах, которые сложились на юге Европы. Искусство это, полное пафоса и напряжения, развивалось здесь сначала в противодействии, а затем в своеобразном взаимодействии с древними традициями этих народов. Литовская готика, оригинальная архитектура древних белорусских оборонных храмов определили в какой-то мере особенности литовско-белорусского барокко: устремленность ввысь фланкирующих фасады церквей башен, а иногда и основного объема здания, пронизанность этой архитектуры стремительным линейным ритмом. Тревожная смятенность, часто в сочетании с чертами наивного реализма, присуща здесь барочным росписям и пластике, как в грандиозных ансамблях, так и в скромных деревенских церквях. Позже особенности развития литовского и белорусского классицизма сказались в том, что классицистические воздействия проникли сюда вначале с Запада и стали заметны после того, как это направление наметилось в искусстве Польши.

Лифляндия — значительная часть Латвии вместе с южной частью Эстонии, и Эстляндия — остальная Эстония — отошли к России в итоге ее победы над шведами в Северной войне, в 1721 году. Здесь, где и в период шведского владычества господствующим сословием оставалось немецкое дворянство, не были сняты специфические местные социальные и национальные противоречия в их сложном переплетении. И все же установление прочного мира, оживление экономики, объединение на протяжении XVIII столетия под властью России территорий с коренным населением из латышей и эстонцев — все это имело большое значение для последующего формирования каждого из этих народов в нацию. Отсюда и позитивная роль процессов, происходивших в художественной культуре Латвии и Эстонии в то время.

Примечательно, что там ясно обозначилась в искусстве местная народная струя. Латвия, скажем, хотя и не знала столь пышной поросли школ народного зодчества и росписи, как Украина, все же дала ряд примеров обогащения барокко особенностями, непосредственно идущими от высокоразвитого народного ремесла. И как раз сочетание этих свойств — использование давних навыков и соответствие стилю времени — должно было импонировать русским мастерам, начиная от строителей петровских кораблей и

кончая создателями новой русской столицы. Недаром такая ее доминанта, как шпиль Петропавловского собора, напоминала барочные, точнее, барочно-готические колокольни Риги.

В общем, на Украине, в Белоруссии и Прибалтике признаки становления художественной культуры нового времени — элементы Ренессанса в культуре городов XVI века, затем длительное развитие архитектуры и искусства барокко — проявились намного заметнее и раньше, чем в России, но такого полного проникновения светского начала во все сферы духовной жизни, какое произошло в русском искусстве и науке в петровское время, здесь не было до самого конца XVIII века.

Трудно и замедленно развивалось в XVIII веке искусство у тех народов, которые в течение этого столетия фактически оставались под гнетом воинственных восточных феодальных государств — Турции и Ирана.

Владычество Турции над Молдавией, посягательства Ирана и Турции на Грузию, Армению, Азербайджан — таковы были в XVIII веке тормозы развития культуры, строительства, искусства у этих народов. Вместе с тем движения, возникавшие в ответ на притязания захватчиков — повстанческая борьба с турками в Молдавии, усилия грузинских правителей объединить отдельные царства Грузии, стремление деятелей армянской церкви сохранить очаги родной культуры и сплотить армян, освободительные войны Азербайджана, — все это сопровождалось разнообразными проявлениями народной инициативы и сказывалось на искусстве в отдельных смелых поисках, движении вперед творческой мысли.

В Молдавии примечательно яркое возрождение ее лучших древних традиций, в Грузии — интерес к новому виду искусства — портретной живописи, в Армении — постепенный переход в церковных росписях к методам искусства нового времени, в Азербайджане — сложение колоритных местных школ народного зодчества и архитектурного декора.

В искусстве Средней Азии, остающемся по природе своей еще полностью средневековым, появляются в относительно мирные периоды существования ее народов щедрость и богатство вариаций веками отработанных художественных приемов, хотя величавое единство монументальных комплексов предшествующих столетий остается непревзойденным.

Можно сказать, что там, где соперничество властителей-феодалов, вторжения завоевателей-иноверцев особенно тяжело сказываются на судьбе края, эволюция средневековой культуры становится едва приметной. Там же, где ширится сопротивление народа всем видам феодального угнетения, где выступления самих народных масс ускоряют консолидацию национальных сил, происходит как бы стихийное, порой бурное вторжение элементов нового — жизненного содержания, трезвых наблюдений — в культуру и искусство, еще не подвергшиеся коренной перестройке. И тогда появляется большая, чем прежде, свобода в расцветивании традиционных схем творческой фантазией. И есть нечто сходное во вдохновенном варьировании конструкции бревенчатых покрытий в грузинском доме дарбази, армянском глхатуне и в так называемых залах на сводах украинских деревянных церквей, в том, как освежают орнамент мотивами родной флоры мастера архитектурного декора в Хиве или Нухе и ткачи в Слуцке.

Творчество народов СССР в XVIII веке двояким образом отражает общие законы развития мирового искусства: с одной стороны, в нем остро обнаруживается неравномерность этого развития, неодинаковость у разных народов сроков смены культуры феодальной культурой нового времени, с другой — выявляется огромное значение этого процесса.

Становление искусства нового времени связано с прогрессивными сдвигами в судьбах народов. В искусстве этом получают несравненно более прямое, чем в эпоху средневековья, более целенаправленное воплощение встающие перед тем или иным народом исторические и социальные задачи.

РУССКОЕ ИСКУССТВО

Новое, светское направление утверждается в XVIII веке во всех областях русской художественной культуры. Сочетание европеизма и патриотичности, стремление к союзу с наукой, гражданственный характер свойственны в России этого столетия как зодчеству, так и публицистике и драматургии, как живописи, скульптуре, гравюре, так и поэзии. Ускоренные темпы и противоречия роста обуславливают существенные особенности отдельных периодов формирования новой русской культуры, соответствующих основным этапам исторического развития России. Первый из этих периодов совпадает с порой петровских преобразований.

Петр разрушал уклад жизни старой Руси множеством крутых и решительных мер, начиная с введения «Табели о рангах», поставившей заслуги перед государством выше родовитости, и уничтожения патриаршества, что подорвало влияние церкви, вплоть до изменения календаря, перехода на гражданский шрифт, издания учебников и бритья бород. Это было время жадного освоения западноевропейского опыта, будь то изучение приемов шведов и немцев в фортификации или голландских и английских кораблей и корабельных «хитростных чертежей». Русские люди должны были овладеть также принятым на Западе языком поэзии и искусства с общеупотребительными там олицетворениями, мифологическими образами, аллегориями. С этой целью осуществлялись даже специальные издания, вроде напечатанной по распоряжению Петра в Амстердаме книги «Символы и эмблемата» (1705) или альбома «Овидиевы фигуры» (1721).

На первых порах к работе в России привлекалось множество художников-иностранцев, а русские зодчие, граверы, живописцы отправлялись на казенный кошт совершенствоваться за границу в так называемые пенсионерские поездки. Такая практика была своего рода коррективом к возможным случайностям в подборе мастеров, приглашаемых в Россию, и позволяла шире знакомиться с общеевропейским опытом, дабы черпать из него именно то, что отвечало потребностям самой России.

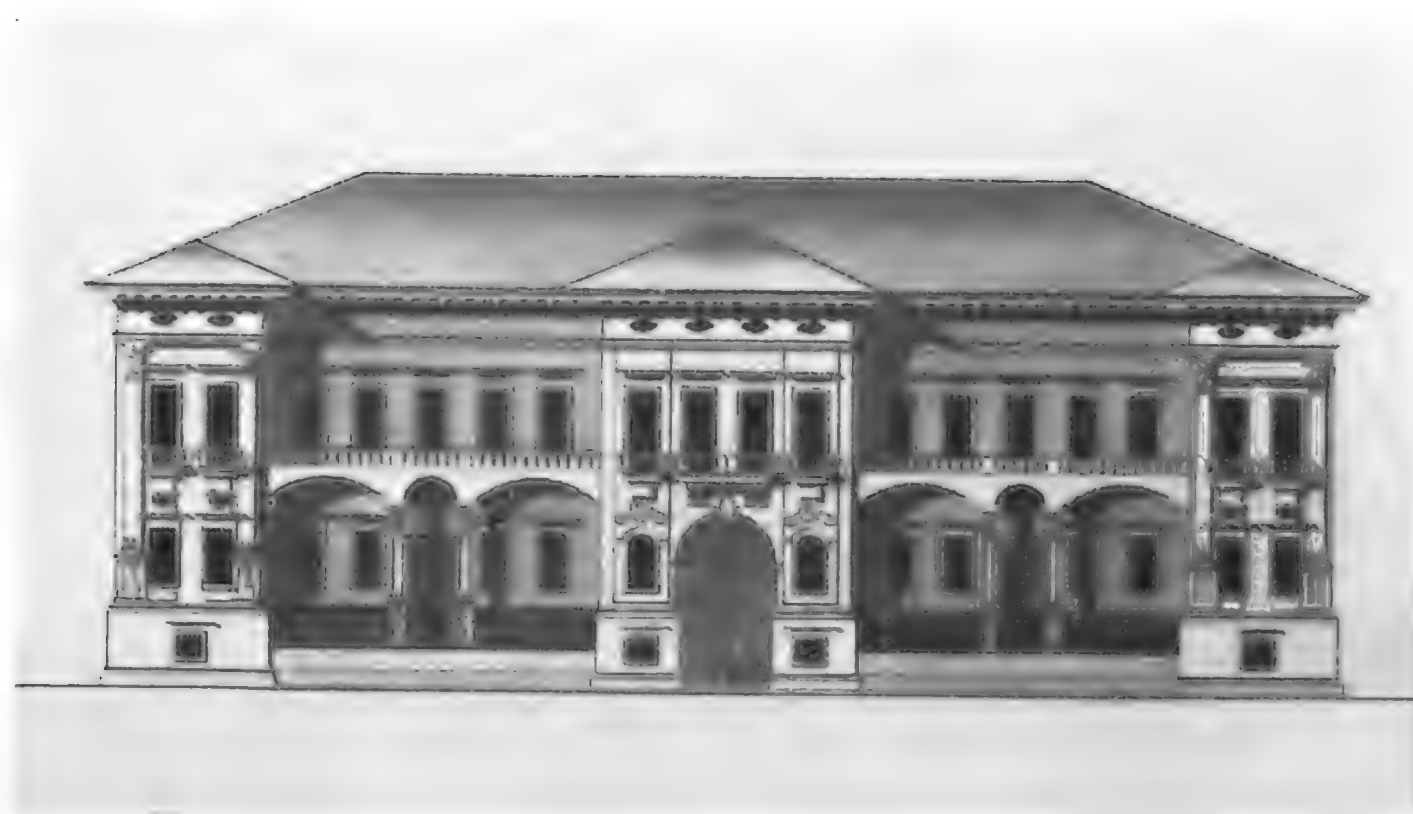
Организация труда и обучение художников — все подчинялось по воле Петра выполнению заданий, важных для государства. Кроме московской Оружейной

палаты с ее мастерами, создаются команды художников при Канцелярии от строений (сначала Канцелярия городских дел), Гофинтендантской конторе, Адмиралтейской коллегии и Партикулярной верфи в Петербурге. Занятые обычно нужной в этих канцеляриях и коллегиях работой подсобного практического значения, художники команд привлекаются также для украшения дворцов и городов по случаю разных торжеств. При петербургской типографии возникает первая в новой столице школа рисования (1715), обучаются художники и непосредственно в командах.

Незадолго до смерти Петр издал указ об учреждении «Академии или социетета художеств и наук»³. В основанной в 1725 году Академии наук имелось художественное отделение; правда, долгое время функции этого отделения оставались еще более узкоутилитарными, чем у команд. Различные обстоятельства — с кем торговала и с кем воевала Россия, куда ездили Петр и его пенсионеры, наконец, могучая индивидуальность и пристрастия самого Петра — сказались на искусстве той поры: на первых дворцах царя, похожих на голландские бюргерские дома, на петербургских башнях в духе северного, в частности, прибалтийского барокко, и садах, «регулярных», наподобие Версальского, с геометрически правильной планировкой и ровно подстриженными деревьями и газонами. Но строителями и художниками в велениях Петра угадывались потребности всей огромной страны. И искусство это, деловито-строгое и одновременно торжественное, в котором причудливо перемешивались разные, дотоле совершенно не знакомые на Руси приемы и давние свои навыки, было с самого начала оригинальным, а не бледно-подражательным.

Архитектура и живопись несколько обгоняли в своем развитии искусство слова. И если написанные тяжеловесным силлабическим стихом «трагедокомедии» и панегирики петровским победам Феофана Прокоповича были по форме еще старомодно неуклюжи, то в портретах кисти И. Никитина поражает их новаторское реалистическое решение.

Последующие десятилетия (30-е — 50-е гг.) — период, когда закрепляются итоги преобразований петровской поры. Замедляют, хотя и не могут остановить



1. Дом М. П. Гагарина (Зубовой) на Тверской улице в Москве 1707—1708 гг. Чертеж конца XVIII в.

полностью этот процесс, мрачное правление Анны и бироновщина. Но затем, вместе с упрочением российской государственности и подъемом национального самосознания все более укореняются в России победы новой культуры. В литературе развиваются принципы, родственные французскому классицизму XVII века. Так, еще сатиры Кантемира, а затем поэзия Ломоносова своим пафосом государственности и борьбы за здоровое воспитание общества напоминают Корнеля, Расина и Мольера. В архитектуре возникает внутренне близкое творчеству Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова, сложившееся в результате переkreщивания разных воздействий русское барокко, особенное своей торжественной собранностью и ликующей праздничностью. Хвалебные оды «дщери Петра» — Елизавете, в которых за образом монархини вставал образ всей России, исторические трагедии и грандиозные дворцы Растрелли равно пронизаны возвышенно патриотическим чувством. Отсюда гармоническое содружество искусств — сценического действия и декорации, архитектуры и разнообразных элементов убранства зданий.

Светский характер культуры проявляется все более полно. Трудом Ломоносова высоко поднят авторитет Академии наук, основан Московский университет. Существуют два шляхетских корпуса, создается постоянный общедоступный театр.

В России по-прежнему работают многие иностранные художники, и к их творчеству с неослабевающим вниманием присматриваются русские мастера. Вместе с тем исчезает свойственное петровскому времени полемическое противопоставление нового родной старине; ее начинают воспринимать как культурное наследие, открывают в ней высокие этические и художественные ценности. Ломоносов защищал науку от нападок церковников, требуя: «Духовенству к учениям, правду физическую для пользы и просвещения показующим, не привязываться...»⁴ В то же время он с уважением относился к древней церковной литературе: «...мы приобрели,— писал он,— от книг церковных богатство к сильному изображению идей важных и высоких»⁵. Так же оценил выразительность пятиглавия русских храмов Растрелли, а одухотворенность образов и сила цвета древней иконы нашли отклик в творчестве портретистов елизаветинской поры И. Вишнякова и А. Антропова.

Художники остаются объединенными в команды, но руководят командами уже часто не иностранцы, а свои мастера: в Канцелярии от строений это в 30-е годы Матвеев, позже — Вишняков.

В 1757 году открывается Академия трех знатнейших художеств — учебное заведение и художественный центр, в самой программе которого воплощается «социетет», то есть общность, близость искусства и научного знания, о чем заботился еще Петр I и что горячо пропагандировал Ломоносов.

Распорядок жизни Академии — ее устав — был окончательно оформлен в 1764 году, при Екатерине. Академия призвана была насаждать искусство в России, определять достоинства художественных работ, вести подготовку архитекторов, живописцев, ваятелей. Содержавшиеся в уставе пункт о преподавании наук и наказ служить истине, а также изучение в классах так называемых образцов — рисунков и эстампов больших мастеров, и работа с натуры — это были разные стороны овладения методами искусства нового времени. Однако в реализации этой программы и воспитании учеников, в число которых принимались дети с пятилетнего возраста с еще не определившимися, по сути, способностями и склонностями, — было еще много несовершенного, противоречивого. На судьбе питомцев Академии, в большинстве своем из семей мастеровых, солдат и прочего служилого люда, часто жестоко сказывались сословные предрассудки. Очень скоро обнаружилась тенденция требовать от академистов в их творчестве лишь повторения найденного художниками других национальных школ.

Для российского самодержавия Академия остается инструментом его политики, и во главе Академии ставятся знатные вельможи. Однако уже то, что к Академии переходит роль специального арбитра и организатора в делах искусства, означает важный шаг к признанию общественной роли искусства. Будущих художников звали на вдохновенные поиски лучшие гражданственные и патриотические идеалы эпохи, проникновению которых в стены Академии немало способствовали передовые взгляды некоторых стоявших у ее руководства лиц. Вначале это был возглавлявший Академию при Елизавете просвещенный и образованный И. Шувалов, позже — личный секретарь президента И. Бецкого, писатель Я. Княжнин.

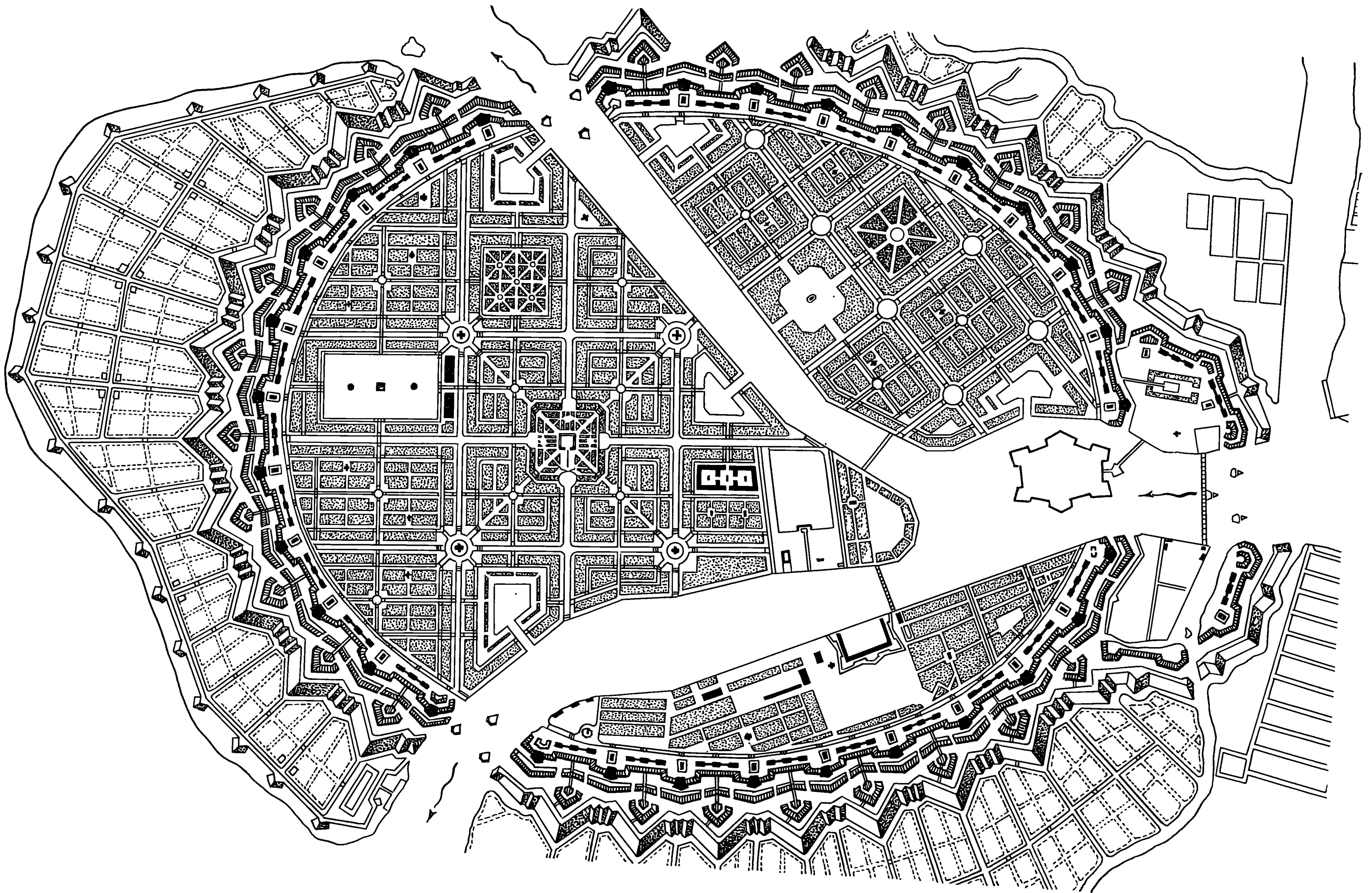
Значение Академии художеств в XVIII веке в целом очень велико. Не случайно с ее основанием русское искусство поднялось на большие высоты, не случайна ее притягательная сила для представителей искусства многих народов России.

Деятельность Академии разворачивается в новый и сложный период русской истории, в котором различимы в свою очередь несколько этапов.

60-е годы — пора наивысшего процветания Российской дворянской империи, когда принимается «Указ о вольности дворянской», когда живут еще иллюзии разрешения всех экономических и социальных проблем посредством просветительной деятельности монархов и верхов общества, когда созывается Комиссия по составлению нового Уложения, то есть системы государственных законов (вскоре, однако, комиссия была распущена Екатериной). Эти годы открывают собой новую главу развития просветительского движения в России. Она отмечена сближением русского искусства



2. И. Зарудный. Церковь Архангела Гавриила (Меншикова башня) в Москве. 1701—1707 гг.



3. Ж. Леблон. Проект планировки Петербурга. 1716 г.

и литературы с идеями передовых французских философов-просветителей XVIII века. В литературе происходит дальнейшее утверждение классицизма, причем, по меткому наблюдению Д. Благого, литературный русский классицизм сразу проходил стадии Расина и Вольтера. В архитектуре же и декоративном искусстве, где «стадии Расина» соответствовало барокко Растрелли, начинается смена барочных форм системой приемов, связанной уже с просветительским классицизмом; сложение этой системы заметно и в живописи и скульптуре.

В 70-е и 80-е годы укрепляется аппарат управления страной, расширяется ее территория. Вместе с тем это годы, отмеченные резким проявлением кризиса крепостничества, восстанием крестьян под руководством Емельяна Пугачева, принявшем характер длительной народной войны. Духовная жизнь общества становится как никогда до того напряженной, и литературе и искусству принадлежит в ней немалая роль. Расширению круга читателей и ценителей искусства способствует возникновение издательских обществ, журналов — в частности деятельность выдающегося просветителя Н. И. Новикова, — устройство первых академических выставок.

Литература и искусство не перестают воспевать идеи государственности. Однако понятие служения отече-

ву уже не связывается столь непосредственно с представлением о верной службе царю, как при Петре и в елизаветинское время. Теперь это понятие становится очень широким и емким — теперь это прежде всего долг по отношению к согражданам, утверждение разумных человеческих взаимоотношений, законов, согласных с велениями гуманности. Недаром из всех деятелей западноевропейского просвещения на русскую культуру наибольшее влияние оказал Ж.-Ж. Руссо своей проповедью свободного и естественного формирования личности, своим учением о государстве как о договоре равных и свободных людей.

Возвышенно-строгий строй образов в сочетании с их человечностью составляет силу и привлекательность искусства 70-х — 80-х годов. Эта человечность была величаво-обобщенной в одах Державина, в архитектурных творениях Баженова и Казакова и монументальной пластике Козловского, теплой и земной в отдельных лирических строках того же Державина, в живописном и скульптурном портрете Рокотова, Левицкого, Шубина.

Облик Российской державы как «узла всех состояний» (то есть всех сословий) и всех населяющих ее народностей, остается в этом искусстве высокоидеальным, но это не приукрашивание действительности, а скорей призыв к благородной, прекрасной цели.

В больших ансамблях этого времени — ансамблях раннего русского классицизма — гармоническое содружество искусств сочетается с глубиной проникновения в природу каждого из них. Особую линию в постижении возможностей живописи и пластики представляет собой портрет, достигший великолепного расцвета.

Талантливые мастера-иностранцы, творившие в это время в России — зодчие Деламот, Ринальди, Кваренги, скульптор Фальконе и другие, — внесли большой вклад в русскую культуру, проявив серьезную увлеченность идейными задачами, которые ставило и решало русское искусство. Наилучший пример тому — создание знаменитого «Медного всадника» Фальконе.

В 90-е годы, когда еще более углубился кризис крепостнической основы всего российского порядка, когда на Западе разразилась буря Великой Французской буржуазной революции, политика Екатерины II и затем Павла становится явно реакционной. Реакционность политического режима делает все более и более сложным движение вперед в различных областях культуры и искусства.

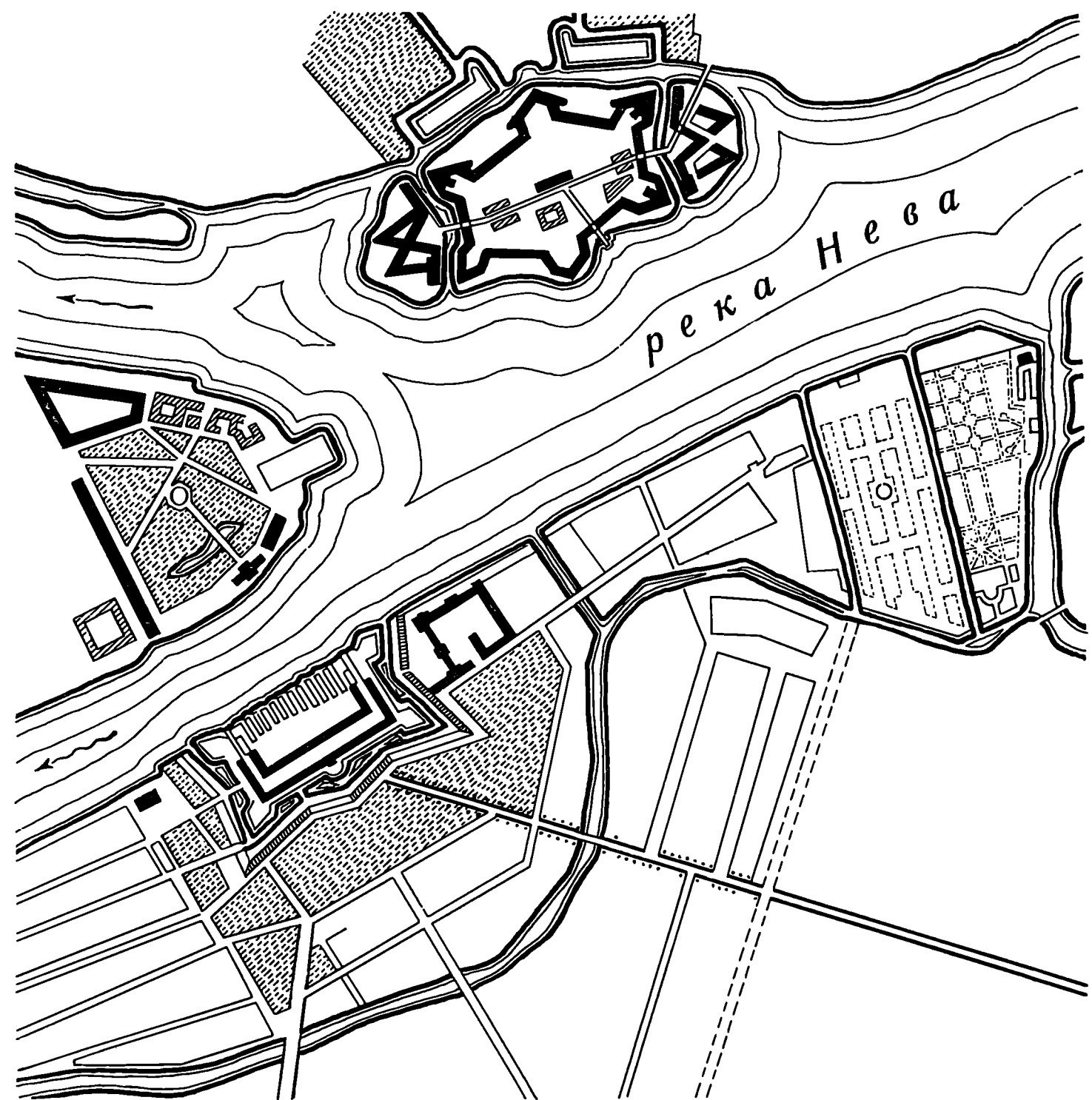
О том, что деятели русской культуры оказывались на уровне самых передовых революционных идей эпохи, свидетельствовало появление в 1790 году книги А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Самостоятельно, путем беспощадного анализа российской действительности, пришел этот мыслитель к отрицанию крепостничества и «самодержавства» как величайшего зла, провозгласил право самого народа судить царей. С полным основанием он говорил о себе: «Зрю через целое столетие». Книга была тотчас запрещена, Радищева отправили в ссылку. Однако он не был одинок в своих убеждениях. Смелыми вольнодумцами были журналист и издатель Н. И. Новиков, сатирик-драматург Д. И. Фонвизин; вокруг Радищева группировались молодые поэты, его последователи.

По-прежнему, даже в условиях начавшихся гонений на вольнодумство, все лучшее в русском искусстве призывает к гуманному отношению к народу, проникнуто мыслью о народном благе.

Классицизм остается ведущим стилем, правда, в некоторых его явлениях уже заметна тенденция к известной нормативности; с другой стороны, знаменательно намечавшееся еще ранее сближение его с таким идейно-литературным направлением, как сентиментализм или предромантизм, для сторонников которого в искусстве к голосу разума должно было еще присоединяться живое, горячее человеческое чувство.

Один из своеобразнейших примеров этого сближения — творчество Радищева как писателя: образы крестьян у Радищева несут в себе нечто естественно человеческое, что столь дорого было классицизму, а свойственные сентиментализму интерес к жизни разных стран и народов и свобода авторских суждений о жизни общества перерастают у него в потрясающей силы обличение российской реальности.

В живописи общность с сентиментализмом можно видеть в ранних портретах Боровиковского, который своим вниманием к настроению, душевным движениям человека близок Карамзину и другим писателям этого направления. В культе природы, в развитии городского и сельского пейзажа, оживленного теми или иными чертами народного быта, — во всем этом



4. Схематический план центрального района Петербурга в 1750 году

также сказались характерные для сентиментализма черты. Весь же композиционный строй этих лирических портретов и пейзажей с элементами жанра остается классически строгим и ясным.

В архитектуре получают отражение раздумья зодчих о связях строительного искусства с национальной почвой, с народной жизнью. Раздумья эти не отливаются в какой-либо особый стиль, но в системе приемов классицизма изыскиваются новые возможности: зодчие вносят поэтичность, возвышенность и в облик небольшой усадьбы и в сооружения утилитарного общественного назначения — больницы, банки и т. п. Все в искусстве этой поры предвещает так называемый высокий классицизм и романтизм начала XIX века.

В конце XVIII столетия в России существует уже и теория искусства — немаловажное свидетельство зрелости ее новой художественной культуры. Появляются сначала переводы теоретических трактатов⁶, а затем оригинальные сочинения: «Рассуждение о свободных искусствах» П. Чекалевского, проникнутое идеей служения искусства отечеству, и «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода...» И. Урванова, сумевшего увидеть в художнике мыслителя, идейного наставника своих сограждан.

Подлинно демократические задачи ставил перед искусством Радищев, призывавший строить прежде всего «училища, больницы, гостиницы, водоводы», утверждавший, что многие явления российской действительности требуют критического изображения, ждут своего «Гогарда», как он писал, имея в виду первого представителя критического реализма в европейской живописи — Хогарта.



5. Д. Трезини. Собор Петропавловской крепости в Ленинграде.
1712—1733 гг.

К концу рассматриваемого периода новая русская художественная культура существует как совокупность многих, еще недавно совершенно не известных в России видов и жанров искусства. В литературе это разнообразная драматургия, эпическая поэзия, лирика и, наконец, художественная проза. В изобразительном искусстве — живописный и скульптурный портрет, монументальные рельефы, памятники, садовая скульптура, пластика малых форм, батальные, аллегорические, исторические полотна и пейзажи, всевозможные виды, жанры и техники гравирования и рисунка. Архитектура дает смелые решения градостроительных задач, находит стилистическое единство для уникальных ансамблей и рядовой застройки. Возникают многие отрасли художественной промышленности.

Вместе с тем и средневековая художественная традиция не обрывается и не просто консервируется где-то в глуши: она продолжает жить, причем здесь порой ясно проступают черты непосредственно народного творчества.

Вся эта сложная и многокрасочная картина состояния искусства в России на рубеже столетий во многом предвосхищает его развитие в XIX веке.

Наиболее важная особенность русского зодчества начала XVIII столетия состоит в коренном переломе всей системы художественного мышления и методов формообразования. После совершившегося когда-то отказа от языческой культуры это был второй крупнейший сдвиг — переход от искусства средневековья к искусству нового времени. Как и повсюду, этот процесс в России определялся состоянием художественной культуры, усвоением принципов античности и Ренессанса, являющихся всеобщим достоянием, и воздействием современного искусства других стран.

Естественность такого перехода и его неизбежность зависели как от новых тенденций, наметившихся в нашем искусстве в конце XVII века, так и от всего накопленного веками богатства русской художественной культуры. Это сделало возможным не только быстрое приятие новых форм, овладение ими, но и их дальнейшее совершенствование.

Не возвращаясь к опыту XVII века в целом, остановимся на последнем периоде, непосредственно предшествовавшем основанию Петербурга и утверждению архитектуры нового времени (примерно 1697—1703 гг.).

Лучшие ансамбли Москвы этих лет, Петровский дворец и усадьба Ф. А. Головина, не случайно строятся на Яузе в Лефортове — новом районе города, открыто противостоящем его старой части. В композиции этих ансамблей ярко отражаются стремления Петра следовать нормам европейского зодчества и придерживаться характера соседней, Немецкой слободы.

Лефортовские усадьбы с их подчеркнуто парадным обликом, регулярными садами и геометрически правильной планировкой подготовлены такими начинаниями Алексея Михайловича, как комедийные представления, первые опыты в создании театральных декораций, устройстве декоративных садов, в то время еще маленьких участков, добавленных к общей нерегулярной композиции старых ансамблей.

В отличие от Петровского дворца (1697—1698), главенствующего в пределах относительно небольшого



6. Д. Трезини. Собор Петропавловской крепости. 1712—1733 гг. Интерьер

сада, усадьба Головина, законченная к 1703 году, представляет собой довольно обширный дворцово-парковый комплекс. Принципы геометрически правильной организации распространены здесь на всю планировку территории. Художественный характер носят все элементы усадьбы, слившиеся в единую композицию. Новое состоит в ведущей роли жилых зданий, в особенностях архитектуры головинских палат — единого симметричного блока с повышенной центральной частью, наконец, в применении пилястрового ордера. Все это свидетельствует о зарождении новой системы архитектурного мышления.

Сооружаются и общественные постройки — мануфактуры: Хамовный двор — продолговатое здание, несколько напоминающее Воробьевский дворец, и Суконный двор, впоследствии восстановленный И. Мичуриным. Заканчивается строительство Сухаревой башни («под смотрением» М. Чоглокова, 1692—1695, 1698—1701) и главной аптеки на Красной площади (начало XVIII в.). Москва украшается первыми Триумфальными воротами (1696). После поражения под Нарвой, в связи с энергичной реорганизацией армии, в Кремле начинается возведение Арсенала при участии М. Чоглокова, Д. Иванова и Х. Конрада (1702—1706, 1715—1736). План этого здания — каре с проездными



7. Здание Двенадцати коллегий (архитекторы Д. Трезини, М. Земцов, Дж. Трезини, 1721—1742) и Гостиный двор (архитектор Д. Трезини, 1723—1735) на Васильевском острове в Петербурге. Гравюра Е. Внукова по рисунку М. Махаева. 1753 г.

воротами — во многом продиктован формой участка и функциональными особенностями сооружения. В архитектуре его фасадов, в частности в спаренных окнах, еще заметно старое, но высокая голландская кровля с двумя рядами окошек выдает характерные увлечения Петра. К итальянской традиции восходит более поздний дом М. П. Гагарина на Тверской (1707—1708, *илл. 1*). «Всех домов прекраснее», — сказал впоследствии об этой работе неизвестного автора В. Баженов, крупнейший из мастеров русского классицизма.

Примерно в те же годы начинается строительство И. Зарудным церкви Архангела Гавриила, больше известной в Москве под названием Меншиковой башни (1701—1707, *илл. 2*). По своей композиции она не имеет непосредственных предшественников и отмечена определенной двойственностью. В целом здание выдержано в типе церквей «под колоколы», хотя и не обладает присущей им симметрией плана и объема. Высота храма, значительно превышающая его длину, сообщает ему непривычный облик. Особенно ярко новизна Меншиковой башни сказывается в применении огромного шпиля⁷. Благодаря ему сооружение настолько решительно доминирует над окружающей

местностью, что до некоторой степени предвосхищает градостроительное значение Петропавловского собора в Петербурге. Однако далеко не все особенности московского храма будут развиты в новом зодчестве. В частности, это относится к красно-белой гамме Меншиковой башни и ее богатому белокаменному убору.

Рассмотренный период (1697—1703) свидетельствует о начавшемся разрыве с древнерусским зодчеством. Аккуратная геометричность, подчас наивная правильность построения ансамблей и отдельных зданий отражают характерное стремление к закономерному и упорядоченно-ясному. Вступает в свои права рационалистическое, иногда суховатое искусство переходной поры. В эти годы рационалистические начала еще не являются важнейшей закономерностью художественного метода, но уже представляют собой мост, непосредственно перекинутый к искусству нового времени.

Следующая стадия процесса наступает вместе с началом строительства Петербурга и влечет за собой решительное обновление мировоззренческих моментов, художественного языка и отчасти конструктивной системы зодчества. Происходит переход к совершенно иному архитектурному мышлению, основанному не про-



8. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Земцов. Кунсткамера в Ленинграде. 1718—1734 гг.

сто на большей геометричности, понятиях симметрии, ясности и общей упорядоченности, а на выработанных мировой культурой и принятых в наиболее передовых странах конкретных формах проявления этих свойств.

Основной задачей становится освоение важнейших закономерностей античной, ренессансной, барочной и появившейся во Франции классицистической архитектуры. Несмотря на несомненное различие трех последних стилей, все они отмечены общностью, которая кладет рубеж между ними и средневековой системой художественного мышления и вместе с тем отличает их от искусства позднейшего времени. Эта общность сказывается в приемах и принципах градостроительства с его прямоугольными, лучевыми и веерными планировками, строгой прямолинейностью улиц, соблюдением красных линий,— иначе говоря, регулярностью. Она выявляется в плановом и объемном построении зданий, в композиции фасадов, конфигурации интерьеров и их связи между собой. Среди этих черт наиболее существенно выделение несомых и несущих элементов, основанное на определяющей роли классического ордера. Важно и применение согласованных с античным наследием форм обрамлений порталов и окон, деко-

ративных деталей и орнаментики, а также размещение убранства в просветах-ячейках ордерной системы.

Особенности восприятия русскими зодчими этой системы и, в частности, оттенок первооткрывательства связаны с тем, что новое искусство с его пониманием античности было очень далеко от России и в чисто географическом смысле и в силу ее длительной средневековой изолированности. Благодаря этому приобщение к новому сопровождалось у нас трудным отказом от сложившихся художественных критериев, освоением непривычных образов и форм под углом зрения своих представлений о мире. Этот нелегкий, но глубоко прогрессивный путь выводил русское искусство на широкую дорогу больших современных идей, задач и форм, нес в себе отказ от средневековой замкнутости, косности религиозного мировоззрения, был светским, научным и большим общегосударственным начинанием.

Первые шаги русской архитектуры XVIII века, как уже говорилось, были связаны с основанием новой столицы. Петербург возникал в почти необжитой местности, среди топких болот и широко разлившейся дельты Невы. Это был город, пронизанный каналами, продуваемый свирепыми ветрами и подверженный навод-



9. Церковь Вознесения на Серпуховке в Москве. 1709—1760-е гг.



10. Церковь в селе Троекурове. 1709 г.

нениям. Это был город, не имевший сложившихся культурных связей, окружения старых промыслов, русских деревень и усадеб; город, который завязывал сношения с западными соседями; город со специфическим населением, обживавшим его не по своей воле,— город строителей, моряков и солдат; город-порт, город-крепость, город дворцов и садов — реальное олицетворение грандиозных петровских замыслов. На протяжении первой четверти века и несколько позже он переживал периоды подъема и запустения. Долгое время им тяготились, пытались вернуться в Москву, которая была теплее и роднее. Лишь к середине XVIII века он обрел привлекательность, свои традиции и обычаи.

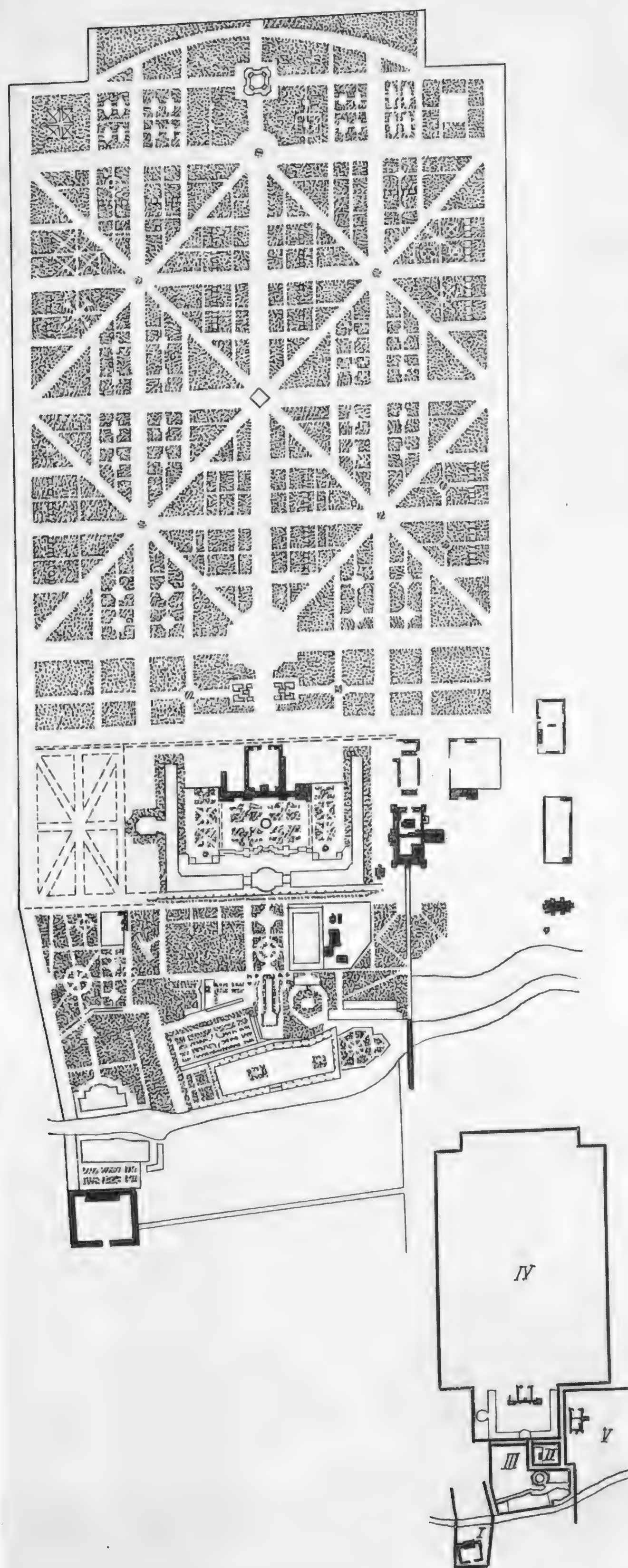
В отличие от большинства древнерусских центров, формировавшихся вокруг кремлей по системе радиально-кольцевой планировки, Петербург возникал на нескольких островах, омываемых Невой. Огромный и сложный организм складывался постепенно, так, как подсказывала жизнь, зачастую не согласуясь с разработанными проектами генеральных планов (план Леблона, *илл. 3*).

Подлинным стержнем композиции стали сходящиеся к Адмиралтейству на левом берегу Большой Невы — Невский и Вознесенский проспекты и присоединившаяся к ним впоследствии Гороховая улица (*илл. 4*). Они были пересечены полукольцами Мойки и Фонтанки, набережные которых постепенно украсились дворцово-парковыми и усадебными комплексами и превратились в парадный аристократический район. На Васильевском острове сложился культурно-просветительный и административный центр.

По сравнению со старыми городами, Петербург отличался большим количеством общественных построек. Начало им положила закладка в 1703 году Петропавловской крепости — земляного, а затем каменного укрепления. Важнейшую градостроительную роль приобрел Петропавловский собор со своей великолепной колокольней. Это здание, первоначально деревянное, а затем выстроенное в камне (1712—1733, *илл. 5*), является наиболее крупной работой архитектора Д. Трезини, одного из ведущих зодчих того времени. Значение Петропавловского собора чрезвычайно велико и



11. Церковь Петра и Павла на Новой Басманной улице в Москве. 1705—1717 гг.; колокольня. 1740—1744 гг.

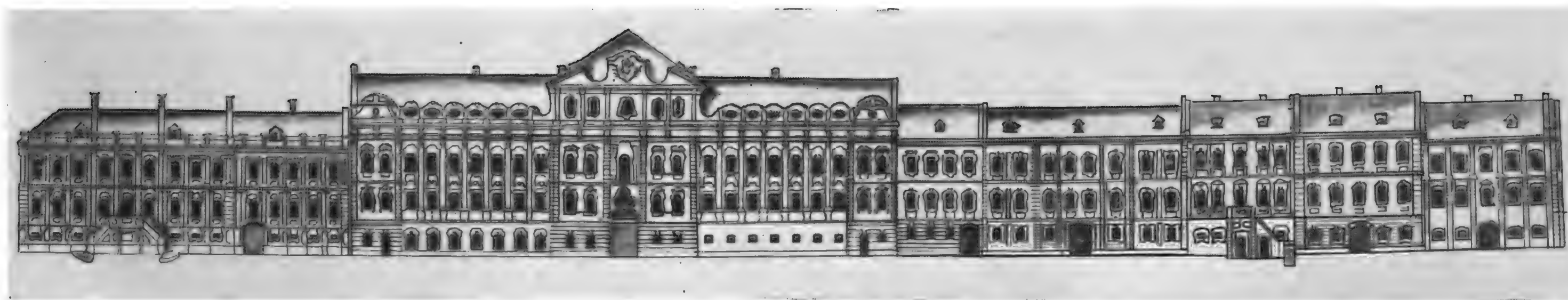


с точки зрения типологических особенностей его архитектуры: он послужил образцом для многих петербургских церквей этого и последующего времени⁸. В отличие от русских храмов предшествующего времени собор представляет собой зальную базилику с трехнефным пространством (илл. 6), пришедшим на смену старому разновысотному интерьеру. Его пропорции строятся на почерпнутом у Виньолы соотношении, при котором ширина здания дважды укладывается в длину. Колокольня собора также отлична от большинства московских и производит впечатление как бы единого на всем протяжении массива, расчлененного на ярусы-этажи — черта, очевидно, заимствованная у западной архитектуры (колокольни, ратуши) и наблюдавшаяся еще в некоторых русских постройках конца XVII века. Характерны и отсутствие богато орнаментированных деталей и новая цветовая гамма — голубая с белым в фасадах и серебряная с золотом в кровлях.

Из других сооружений этого времени следует назвать административное здание Двенадцати коллегий (1721—1742, илл. 7), также спроектированное Д. Трезини. Оно слагается из одинаковых ячеек, перекрытых самостоятельными кровлями и связанных протяженными коридорами. Благодаря введению большого ордера укрупняется масштаб здания. Большинство построек этого времени очень ново и по назначению и по архитектуре. Таковы первый русский музей — Кунсткамера (1718—1734, архитекторы Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Земцов, илл. 8), мазанковое Адмиралтейство (1704) и Гостиный двор (1723—1735, архитектор Д. Трезини) на Васильевском острове, открытый арками в сторону города, а также многочисленные аустерии и кофейные дома на пристанях и причалах невыходных набережных.

Город строился заново и с таким размахом, что сооружение его было немыслимо без типового, или, как говорили в то время, «образцового» проектирования. Ведущая роль в этом важнейшем деле принадлежит тому же Д. Трезини. Возводились здания — маленькие мазанковые «для подлых», покрупнее «для зажиточных», а также более значительные «для именитых» (Ж. Леблон) каменные постройки. Как правило, они стояли не в глубине двора, а выходили фасадами на улицу, иногда были связаны между собой оградой и воротами и создавали таким образом единый регулярный фронт улиц и набережных. Вместе с многочисленными, как в любом русском городе, приходскими церквями они составляли рядовую застройку, воплощая тот деловитый Петербург, который ориентировался на голландские и прибалтийские города и имел ярко выраженную бюргерскую окраску. Наряду с этим с самого начала был и другой Петербург — «северная Венеция», «парадиз» Петра I, стремившегося к идеалам абсолютистской Франции и мечтавшего уподобить свой Летний сад «огороду не хуже Вер-

12. Ф. Растрелли, М. Земцов. Ансамбль Лефортова в Москве в первой половине XVIII в. Генеральный план. Внизу — схема развития Лефортовского ансамбля: I — Петровский дворец; II — Усадьба Ф. Головина; III — Головинский ансамбль Петра I; IV — Летний Анненгоф; V — Лефортовский ансамбль. 1742 г.



13. Часть развертки Миллионной улицы в Петербурге. 20-е — 40-е гг. XVIII в. Чертеж из Национального музея в Стокгольме

сальского». Парадная часть складывалась в основном на левом берегу Большой Невы и состояла из домов знати (Шафирова, Головкина, Ягужинского), дворцов самого Петра и его знаменитого Летнего сада. Подобно московским усадьбам, комплекс Летнего дворца, созданный во втором десятилетии XVIII века, включает государев двор (дом в сочетании со служебными постройками) и расположенный рядом с ним участок сада. Однако его планировка носит уже вполне европейский регулярный характер. Отдельные участки сливаются здесь в обширную территорию, художественно самостоятельную и преобладающую над другими элементами ансамбля.

Последующие годы отмечены появлением больших дворцовых зданий. В крупнейших приморских резиденциях — Петергофе и Ораниенбауме — используется тип городского дома — ризалитного блока, обогащенного симметричными павильонами и связующими галереями. Одновременно утверждается новое соотношение основных элементов дворцово-паркового ансамбля. В отличие от усадеб переходного времени Ораниенбаум (1711), Петергоф (1714) и Стрельна (1716) имеют не только геометрически правильные, но и центрально-осевые, то есть симметрические в своей основе построения.

В 20-е годы принципы трехчастного дворца переносятся в среду городской архитектуры. Особенно ярко они отразились в облике летней резиденции Екатерины I — Итальянского дома — большого деревянного здания, поставленного на берегу Фонтанки в 1726—1728 годах. В осуществлении этой постройки принимал участие русский архитектор М. Земцов. По его проекту почти одновременно в Летнем саду отделяется Грот (1725—1727) и возводится «Зала для славных торжествований» (1725), предназначенная для празднования свадьбы дочери Петра Анны Петровны. В архитектуре этих, не дошедших до нас зданий, заметно парадное дворцовое начало, которое усиливается позже — в зодчестве 30-х годов XVIII века.

Определенную эволюцию претерпевает и интерьер. Залы Первого Зимнего дворца еще очень старомодны, близки Петровскому дворцу на Яузе; один из них напоминает огромную шкатулку, сплошь затянутую изнутри драгоценными тканями с каймой по углам и у потолка. Комнаты дворцов Меншикова на Васильевском острове, Петра в Летнем саду, залы Монплезира и Большого дворца в Петергофе отделаны по-другому. Стены и перекрытия уже не сливаются в

единую безордерную оболочку, а расчленены и организованы пилястрами, которые зрительно несут карниз и опираются на цоколь. Иными словами, помещение начинает мыслиться как система несомых и несущих частей, что вообще характерно для ордерной архитектуры нового времени. Изменяются и способы отделки: широко вводятся резные украшения из дерева и камня, изразцовая облицовка, лепнина, росписи плафонов, шпалерная развеска картин. Все это сливается в облик интерьера, утверждая совершенно новые для русской архитектуры принципы синтеза искусств.

Перемещение столицы в Петербург поставило Москву в положение художественной провинции. В те годы она не только утратила былое значение, но и лишилась ведущих зодчих. Петербургские архитекторы бывали здесь редко и, как правило, по случаю подготовки к государственным торжествам. В обычное же время обходились собственными мастерами, почти не знакомыми с новыми веяниями. Московская архитектура развивалась под сильным, порою определяющим воздействием отечественной традиции. Окружение древнерусского зодчества, влияние устоявшейся планировочной структуры, воздействие привычных строительных навыков, излюбленный пропорциональный строй и иные факторы обусловили специфику художественного развития. Своими особенностями она, конечно, обязана не только наследию как ретроспективному фактору. Немалую роль играло воздействие народной культуры: образы устного творчества и крестьянского прикладного искусства, сам склад творческой личности мастеров, строивших здания, украшавших их резьбой и расписывавших интерьеры.

Церковное зодчество Москвы, так же как и провинции, не знало базилики и развивалось в более традиционном направлении. Два основных типа храмовых построек — кубический компактный и ярусный вертикальный — по-прежнему культивировались здесь не только на протяжении первой трети столетия, но и в более поздний период. Первая разновидность этих сооружений представлена церквями села Марфина (1701—1707), Петра и Павла на Новой Басманной улице (1705—1717, *илл. 11*), собором Заиконоспасского монастыря (начало XVIII в.), церквями Вознесения на Серпуховке (1709—1760-е гг., *илл. 9*), села Троекурова (1709, *илл. 10*) и др. Одни из них и теперь представляют собой изолированно стоящие центриче-



14. Большой дворец (архитекторы И. Браунштейн, Ж. Леблон, Н. Микетти, фонтанный мастер Т. Суалем, 1714—1724, перестроен в 1747—1752 гг. Ф. Растрелли) и Большой каскад в Петергофе (ныне г. Петродворец)

ские сооружения, другие через несколько лет обогатились колокольной и трапезной и приобрели характер традиционных трехчастных зданий. Вместе с тем все эти церкви отличаются новизной решения собственно храма. От «нарышкинского барокко» 90-х годов XVII века они наследуют центрическую композицию плана. Однако живые лепестковые выступы притворов, скругленные или вдобавок «процветшие» малыми полукружьями, становятся теперь более геометризированными. Они резко «подрублены» и сведены к прямоугольной (церковь села Марфина) или трапециевидной (церковь Петра и Павла на Новой Басманной) форме, благодаря чему очертания плана нередко напоминают равноконечный крест. На этом основании вырастает массивное тело храма, вертикально ориентированное, с одним или двумя постепенно убывающими восьмериками. Как и в Петербурге, объем как бы геометризируется, «кристаллизуется». Верхние части лопастей креста завершаются полукружьями, реже острыми фронтовыми скатами, и декорируются овальными или восьмигранными окнами. Окна имеют гладкое или мелко профилированное обрамление. Так на смену пышному растительному

декору конца XVII столетия приходит более абстрагированная, «неживая» орнаментация нового времени.

Ко второй разновидности построек принадлежат ярусные церкви, выполненные по типу «под колоколы» и также продолжающие традиции «нарышкинского барокко» XVII века, точнее нарышкинских храмов и Меншиковой башни. Это церкви в селах Таболове (1705—1721), Степановском (1702—1703, 1732), Сенницах (1709), собор Варсонофьевского монастыря (1709—1714, 1730) и др. Нижняя часть церкви не главенствует здесь в общей композиции. Подобно своим древнерусским прототипам, эти центрические многоярусные сооружения состоят из подклета, на который часто ведет красивая лестница, четверика и постепенно убывающих восьмериков. Как и первая разновидность церквей, они воплощают в себе традиционное понимание формы, подразумевающее круговой обход и объемное восприятие архитектуры. В отличие от высотных композиций Петербурга, эти церкви как бы сложены из отдельных ярусов. Ощущение составленности здания из нескольких элементов, нанизанных на одну вертикальную ось, возникает благо-



15. Ф. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде. 1754—1762 гг.

даря пропорциональному взаимоотношению ярусов; они настолько отличаются по площади, что по сторонам каждого из них остается место для обхода — своеобразная галерея, гульбище, — прием, вовсе не характерный для архитектуры Петербурга.

Вместе с пластическим пониманием объема в московских церквях сохраняется и излюбленная красно-белая гамма: обмазка под кирпич и выделяющиеся на ее поверхности резные детали. Как отмечалось выше, пышная орнаментация прежних церквей исчезает, и на сочном красном фоне строгая пилястровая декорация выглядит как бы недоконченной. Думается, что на этом этапе, стремясь оказаться на уровне петербургских требований, отступая от старых и еще не обретая новых декоративных принципов, мастера Москвы несколько обедняют арсенал своих средств. Московская школа возвратится к характерному для нее орнаментальному богатству позже, в 40-е — 50-е годы.

Самым крупным дворцовым комплексом Москвы этого времени является Головинский сад Петра I, созданный в 1722—1724 годах на основе бывшей усадьбы Головина. Этот ансамбль гораздо меньше по

размерам, чем знаменитые петербургские резиденции, далеко не так регулярен, имеет более скромный и камерный облик. Однако он по-своему красив и представляет собой своеобразное сочетание построек, многочисленных каналов и островов, полюбившихся Петру со времени его путешествия в Голландию.

Из других построек этого времени интересны немногочисленные богатые жилые дома, особенно расположенные по берегам Яузы усадьбы Головкина (Слободской дом, Заяузский двор и усадьба Бахарта), несомненно подражающие по планировке Головинскому саду⁹. Заяузский дом, первый этаж которого решен в виде грота с маленькими фонтанчиками в фигурных белокаменных бассейнах, явно имитирует петербургские постройки в миниатюрном варианте. К подобному типу ансамблей принадлежат сложившиеся в тот же период Нескучное и подмосковные усадьбы Глиники и Исады. Наряду с этим продолжает существовать направление, более непосредственно тяготеющее к древнерусской архитектуре. Однако относящиеся к нему здания сравнительно редки и возводятся лишь в зоне старого пригородного и монастырского строительства.



16. Ф. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе (ныне г. Пушкин). 1752—1756 гг. Большой зал

30-е годы — малоизученная, но очень важная эпоха в зодчестве Петербурга и Москвы. Она не только продолжает начинания петровского времени, но представляет собой первую стадию русского барокко середины XVIII столетия. К тому времени утвердившееся при создании Петербурга и его великолепных пригородов новое зодчество превратилось в глазах современников в собственное достояние и национальное наследие. Необходимо было развивать его далее, сообщая ему черты большого искусства. Для архитектуры этих лет характерно сочетание градостроительного и дворцового направлений. Во главе последнего начинает выдвигаться Ф. Растрелли.

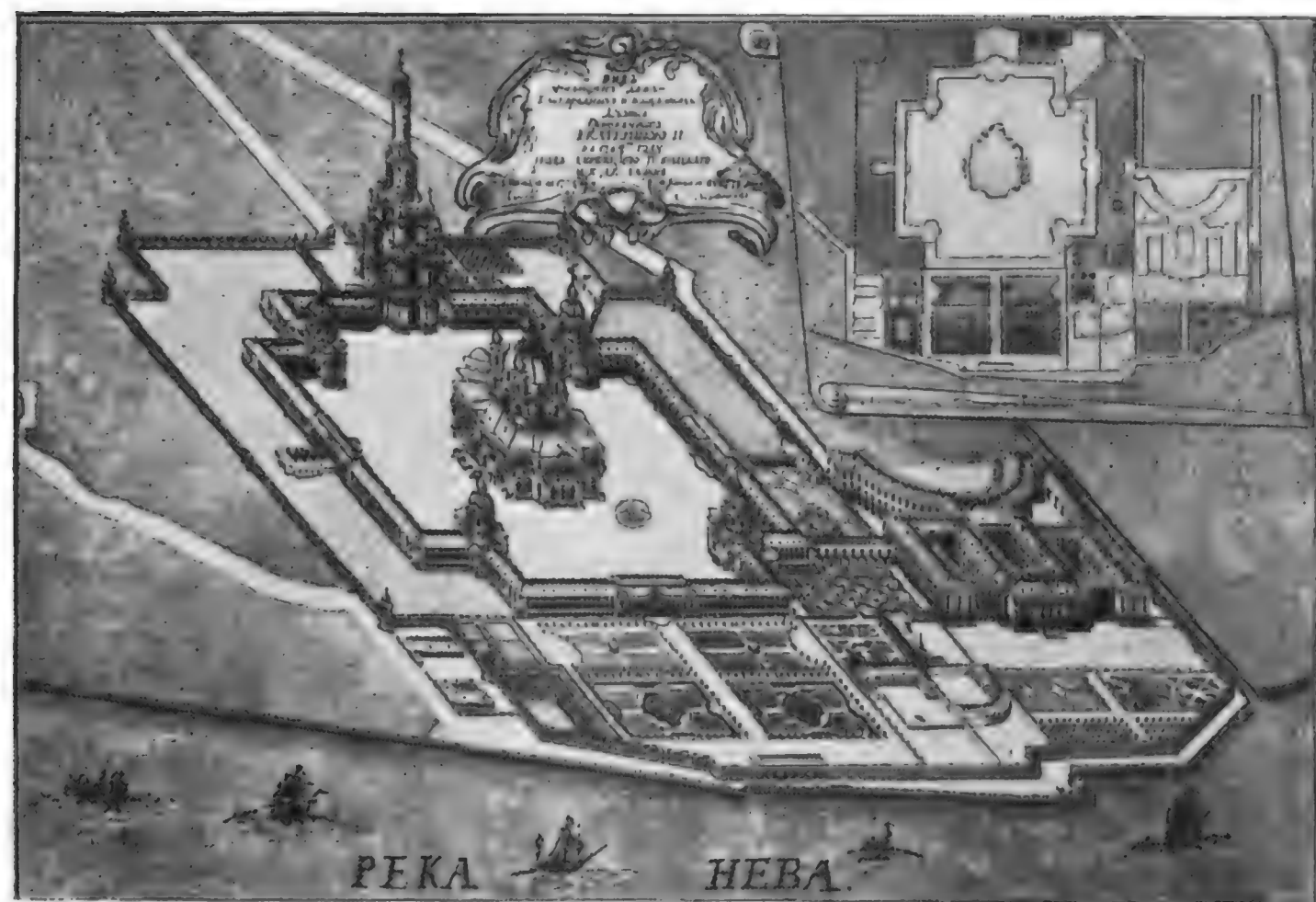
Растрелли, крупнейший русский зодчий первой половины XVIII века, был сыном известного скульптора Б. Растрелли¹⁰. Свою работу Растрелли-младший начал довольно рано на постройках частных дворцов в Петербурге (дворец Кантемира, 1721). В 1730 году он был назначен придворным архитектором, что во многом определило характер его стилистических и типологических поисков. Творческая дея-

тельность Растрелли протекала то в Петербурге, то в Москве, неизменно открывая перспективы дальнейшего развития русского зодчества. С Москвой связаны его первые шаги в области большой архитектуры: строительство не дошедших до наших дней Анненгофских дворцов в Кремле и в Лефортове.

Летний Анненгоф в Лефортове — первый из своих дворцово-парковых комплексов — Растрелли создает в 1731—1735 годах (илл. 12). Взяв за основу Головинский сад Петра, архитектор использует рациональные элементы этой композиции — подчеркивает и развивает ось партера и Крестового пруда, венчая ее зданием дворца, поднятого над каналом на мощной, выложенной белым камнем террасе. Эта ось продолжена и в планировке огромного регулярного сада. Сам дворец также представляет собой большую пространственно развитую композицию. В построении передней линии Растрелли синтезирует основные черты зодчества предшествующего времени. На ясный остов трехчастной петровской композиции он как бы наращивает массу, выравнивая весь объем, кроме бо-



17. Ф. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец. 1752—1756 гг. Фрагмент садового фасада



18. Ф. Растрелли. Общий вид и генеральный план Смольного монастыря. 1748—1757 гг. Чертеж конца 70-х гг. XVIII в.
19. Ф. Растрелли. Собор Смольного монастыря в Ленинграде. 1748—1757 гг.

ковых павильонов, до общей высоты. Относительная равновысотность, сочетающаяся с большой протяженностью фасада, расчлененного на несколько симметричных элементов, составляет основную особенность Летнего Анненгофа. Эти черты, как и пропорциональные соотношения переднего корпуса, впоследствии скажутся в лучших дворцах Растрелли, особенно в Царском Селе.

Возвращение царского двора в Петербург ознаменовалось в 1732 году пышными торжествами и строительством нескольких триумфальных сооружений. Растрелли продолжает здесь свои поиски в области дворцового зодчества. К началу 30-х годов относятся его одноэтажный Летний дворец (1730—1732) и так называемый Третий Зимний дворец, вошедший затем в существующее ныне здание. В формах Третьего Зимнего (1732—1735) Растрелли впервые решает проблему создания большой резиденции городского типа, вписанной в планировку прилегающего района. Изменчивый, усложненный, развивающийся в пространстве объем Зимнего дворца, пилястры, фронтоны крыльца, наличники, растительные формы орнамента — все это не только продолжает искания конца 20-х годов, но и предвосхищает расцвет архитектуры в 40-х — 50-х годах.

Наряду с Растрелли другие зодчие того времени были также заняты дворцовыми постройками. М. Земцов завершает Подзорный дворец (1731), проектирует зверинец в Екатерингофе (1738). В 1740 году П. Еропкин сооружает свой знаменитый Ледяной дом. Один из самых крупных зодчих этого времени, он известен главным образом своими градостроительными работами. П. Еропкин и его товарищи, петровские пенсионеры — вернувшиеся из-за границы И. Устинов, И. Мордвинов, И. Мичурин и И. Коробов — разделили участь «полицейских», или городских архитекторов, иногда последовательно сменяясь на этом посту. Творческие искания этих мастеров и близкого к ним М. Земцова были направлены на развитие градостроительства в его практическом административно-организационном и теоретическом аспекте, получившем свое выражение в известном трактате-кодексе «Должность Архитектурной экспедиции».

Градостроительные работы 30-х годов в Петербурге являются прямым продолжением начинаний петровского времени и связаны с расширением того ядра застройки, которое сложилось на протяжении первой четверти века. Именно в этот период лучевая система, намеченная Невским и Вознесенским проспектами, дополнилась Гороховой улицей и получила классическую форму трезубца, обращенного вершиной к Адмиралтейству. Вереницы новых домов протянулись по берегам Фонтанки, вдоль лучевых и поперечных улиц, окружили старое ядро, образовав большие по размерам и подобные ему по геометрическим очертаниям кварталы. Сами принципы застройки отвечали возникшему в Петровскую эпоху представлению о городе, близком к западным городам, — с каналами и довольно узкими улицами, с постановкой домов вплотную друг к другу. Вид таких улиц был очень внушительным благодаря многочисленным крупным зданиям, как правило, двухэтажным, с мезонинами и типичными петербургскими крыльцами с двумя лестницами («всходами»). Несколько суховатые, лишен-



20. С. Чевакинский. Никольский военно-морской собор в Ленинграде. 1753—1762 гг.



21. Куракинская богадельня в Москве. Середина XVIII в.

ные пластичности формы, эти здания имеют характерный петербургский оттенок «фасадического» зодчества, при котором основную художественную нагрузку несет передняя плоскость, разграфленная пилястрами и наличниками на равномерные участки стены (примером могут служить дома на Миллионной улице, *илл. 13*)¹¹. Те же черты присущи и общественным постройкам Петербурга — Адмиралтейству (1727—1738), проекту Морского полкового двора (30-е гг.) И. Коробова.

Не только в жилой и общественной, но и в церковной архитектуре творчество петербургских зодчих 30-х годов восходит к традициям Петровской эпохи. Церковь воспринимается прежде всего как часть городского ансамбля. Чаще всего она ориентирована своим длинным объемом вдоль улицы и соответствует ей протяженным фасадом. Большинство церквей не только возводятся на месте деревянных построек петровского времени, но и воспроизводит их продолговатый план, купол и колокольню. В конечном счете, все они опираются, как на традицию, на базиликальную схему Петропавловского собора и типичное для него пропорциональное построение. Вместе с тем можно утверждать, что петербургская архитектура этих лет культивирует два типа таких храмов. Один из них восходит к северным германским и прибалтийским прототипам, лишен трансепта и предваряется одной колокольной (церковь в Коростине, 1722, церковь Рождества богородицы, 1733—1737, церковь Пантелеймона, архитектор И. Коробов, 1735—1739). Другая разновидность храмов обязана своим происхождением юго-западной католической ветви зодчества, принесенной в петровское время Т. Швертфегером. Это тоже базиликальная церковь, но с трансептом (церковь Симеона и Анны в Петербурге, М. Земцов, 1731—1734). Полнота элементов ордера и рисунок его отдельных деталей повсюду довольно близки каноническим. Кроме того, в Петербурге обычно ряд пилястр зрительно несет полосу антаблемента, членит плоскую поверхность стены, играет организу-

ющую роль, ярче выступая в своем первородном тектоническом качестве. Благодаря этому создается впечатление большей близости к классическим прообразам, чем в церковных постройках Москвы.

И градостроительная и дворцовая линии зодчества 30-х годов представляют собой две стороны одного процесса. Для Еропкина и его товарищей архитектура всегда была областью общественной и гражданской деятельности и искусством. Их теоретическое мышление, нашедшее выражение в трактате-кодексе, и реальные плоды градостроительной практики несли на себе отпечаток деловитости, организованности, холодноватой сдержанности и строгой нормативности. Все мыслилось в соответствии с правилами и нормами, изложенными в трактате-кодексе повелительным тоном государственного постановления. Эти берущие начало в петровском времени черты деятельности характерны для зодчих еропкинских круга, уделом которых была в основном рядовая жилая архитектура. В отличие от них Растрелли работал в области архитектуры дворцов, церквей и богатых частных домов, где задачи искусства, естественно, стояли на первом плане. Между ним и группой авторов трактата-кодекса была и разница в общественном положении. Тем не менее, все они трудились ради одного дела — Петербурга и, в конечном счете, становления отечественного зодчества в самом широком смысле этой благородной программы. Градостроительная ветвь обогащала дворцовую пафосом своей гражданской ценности, не позволяя ей замкнуться в кругу сугубо придворных интересов, несла высокую и традиционную идейность нового зодчества. Дворцовая (точнее растреллиевская) линия всем своим тяготением к художественности заставляла градостроительную подниматься до уровня искусства — стремиться не только к удобству и прочности, но и к красоте.

Во второй половине 40-х и в 50-е годы русское барокко XVIII века переживает пору своей зрелости. Впервые архитектура достигает тех вершин, к которым шло ее развитие в предшествующие полвека. Овладев методом современного зодчества настолько, чтобы позабыть ученическую робость, мастера творят свободно, легко оперируя идеями и образами, приемами и деталями, почти неизвестными еще несколько десятилетий назад. Строители в свою очередь могут адекватно воплотить в материале самый сложный и величественный замысел.

Общественно-политическая ситуация 40-х—50-х годов выдвигает на первый план строительство дворцов и церковных сооружений. Наиболее значительные из этих зданий, определяющие развитие стиля, имеют большое государственное значение (Зимний дворец, 1754—1762, *илл. 15*). Они рассчитаны главным образом на общественное использование, хотя, разумеется, сословно ограниченное, как и все в XVIII веке.

Особого расцвета достигает дворцово-парковое искусство петербургских пригородов. Своими успехами оно в первую очередь обязано таланту Ф. Растрелли, вступившему в те годы в пору своей наивысшей зрелости. Возникшее на основе достижений петровского времени и обогащенное московскими экспериментами этого архитектора, дворцово-парковое искусство дает непревзойденные образцы больших ансамблей,

где на основе строгой регулярности и геометричности гармонически сочетаются огромные дворцы и партерные парки. В лучших работах — Петергоф (илл. 14) и Царское Село — зодчий идет по стезе, намеченной в Летнем Анненгофе. Расширяя сооружения петровского времени, Растрелли — в Петергофе (1747—1752), Чевакинский и Растрелли — в Царском Селе (1745—1756) дополняют старые постройки симметричными корпусами и соединительными галереями и по существу заново создают грандиозные дворцы со своими пропорциональными закономерностями и изменившейся системой тектоники. Здания эти представляют собой сильно вытянутые, как бы пронизанные одной осью объемы, где составляющие элементы внутренне связаны и одновременно гармонически противопоставлены друг другу — удлиненные объемы галерей и поперечно ориентированные корпуса. И внешне и внутренне здание решается как «блок-галерея» — огромное многооконное пространство, пронизанное светом, почти лишенное зримой стенной поверхности и содержащее длинную анфиладу парадных залов. Вся внешняя сетка строится на сочетании и игре вертикальных и горизонтальных членений (илл. 17). Сильные горизонталы междуэтажных тяг и венчающего карниза, поддерживаемые хором многократно повторенных профилировок и обломов, спорят с возносящимися вверх рядами окон, колонн и статуй, прорвавшихся за линию многоступенчатого карниза. В новом пропорциональном строе, в отходе от монотонной последовательности равных этажей Растрелли достигает прелести живой динамики, которой лишен Летний Анненгоф. Взаимоотношение несомой и несущих частей таково, что зрительно ощущается крепость, основательность низа и легкость верха.

Более совершенной становится и осевая разбивка фасада по горизонтали. На смену равномерному ритму галерейных окон приходит более сложное симметрично-осевое построение, при котором каждый отрезок фасада корпусов или соединительных галерей представляет собой законченную композицию со своим центром и подчиненными ему боковыми окнами. Так, на принципе внутренней завершенности и вместе с тем безусловной подчиненности элементов одной центральной оси строится фасад — собранный и одновременно очень самостоятельный во всех своих членениях, основанный на сложном динамическом соотношении составляющих частей.

Великолепные по формам, новаторские по своему построению комплексы интерьеров в грандиозных императорских дворцах — одно из самых замечательных художественных открытий Ф. Растрелли. Зодчий отказывается от симметричного расположения одинаковых помещений по сторонам центра здания. Жертвуя симметрией плана, он выстраивает на пути зрителя феерическую анфиладу неповторяющихся залов. Их размеры и эффектность постепенно возрастают в Царскосельском дворце от пятой к первой антикамере, пока не достигают кульминации в прекрасном Большом зале («Галерее», илл. 16). За ним следует «пауза» — низкая и сравнительно маленькая Кавалерская столовая. Здесь глаз, утомленный грандиозностью увиденного, отдыхает, и лишь потом анфилада вливается в обширный, высокий, очень нарядный Китайский зал. За ним вновь идут небольшие, более



22. И. Шумахер, И. Мичурин, Д. Ухтомский. Колокольня в Троице-Сергиевой лавре. 1741—1769 гг.



23. Церковь Никиты Мученика на Старой Басманной улице в Москве. 1751 г.

скромные залы, предваряющие ювелирно утонченную Янтарную комнату, мерцающую мягким желтым цветом камня и блеском чеканной бронзы. Завершается все большим картинным залом — финалом этого великолепного зрелища. Построение системы интерьеров как цепи эпизодов с завязкой, кульминацией и развязкой, тонкое управление реакцией зрителя, движущегося по анфиладе,— все это важный вклад Растрелли в отечественное зодчество.

Растрелли отождествляет понятия прекрасного и богатого, что вообще характерно для зрелого барокко 40-х и 50-х годов XVIII века. В его интерьерах, как и в костюме тех лет, ясно ощутимо неистовое стремление к драгоценности отделки. Тончайшая позолоченная резьба и лепнина, янтарь и бронза, многоцветные ткани, живопись — все щедрой рукой рассыпано по стенам и перекрытиям. Залы становятся фантастическим царством орнамента. Переплетения упругих, энергичных ветвей, побегов, завитков, раковин и других элементов декора почти не оставляют свободных полей стены.

Интерьеры Растрелли, особенно в Царскосельском дворце, поражают своей удивительной переполненностью светом. Он льется в огромные окна, отражается в зеркалах простенков, в зеркальных пилястрах, в зеркальных фальшивых окнах. По вечерам огни сотен свечей (до семисот в Большом зале), горящих в на-



24. Церковь в селе Подмоклове. 1754 г.

стенных жирандолях перед зеркалами, бесчисленно множатся, рождая тысячи трепетных бликов. Свет, зеркала, золото украшений, неизмеримая глубина трех параллельных анфилад по сути дела уничтожают плотную материальную оболочку стен, создавая впечатление бесконечности пространства. Прорывам окон, зеркал, анфилад отвечают иллюзорные прорывы плафонов, на которых изображена в перспективном сокращении фантастическая архитектура, сложные системы арок, перемежающихся с колоннадами. Они как бы продолжают стены вверх, раскрывая зал навстречу сияющему своду небес с парящими гениями и античными божествами. Интерьеры дворцов в Царском Селе и Петергофе — гордость отечественного зодчества были уничтожены фашистами во время осады Ленинграда и сейчас частично восстановлены благодаря многолетнему самоотверженному труду реставраторов.

Очень интересны и центрические композиции Растрелли, применявшиеся им не только в камерных павильонных вариантах, но и при создании монументальных церковных сооружений. Впрочем, то же можно сказать о С. Чевакинском, А. Квасове и других его современниках. Начиная с 40-х годов, с проекта Троицкого собора Земцова (1741) базиликальная система отодвигается на второй план и на смену ей приходит центрическая композиция. Разумеется, это



25. Церковь Климента в Москве. 1754—1774 гг.



26. Жилой дом в Торжке. Середина XVIII в.



27. Дом в Антониевом монастыре в Новгороде. Середина XVIII в.

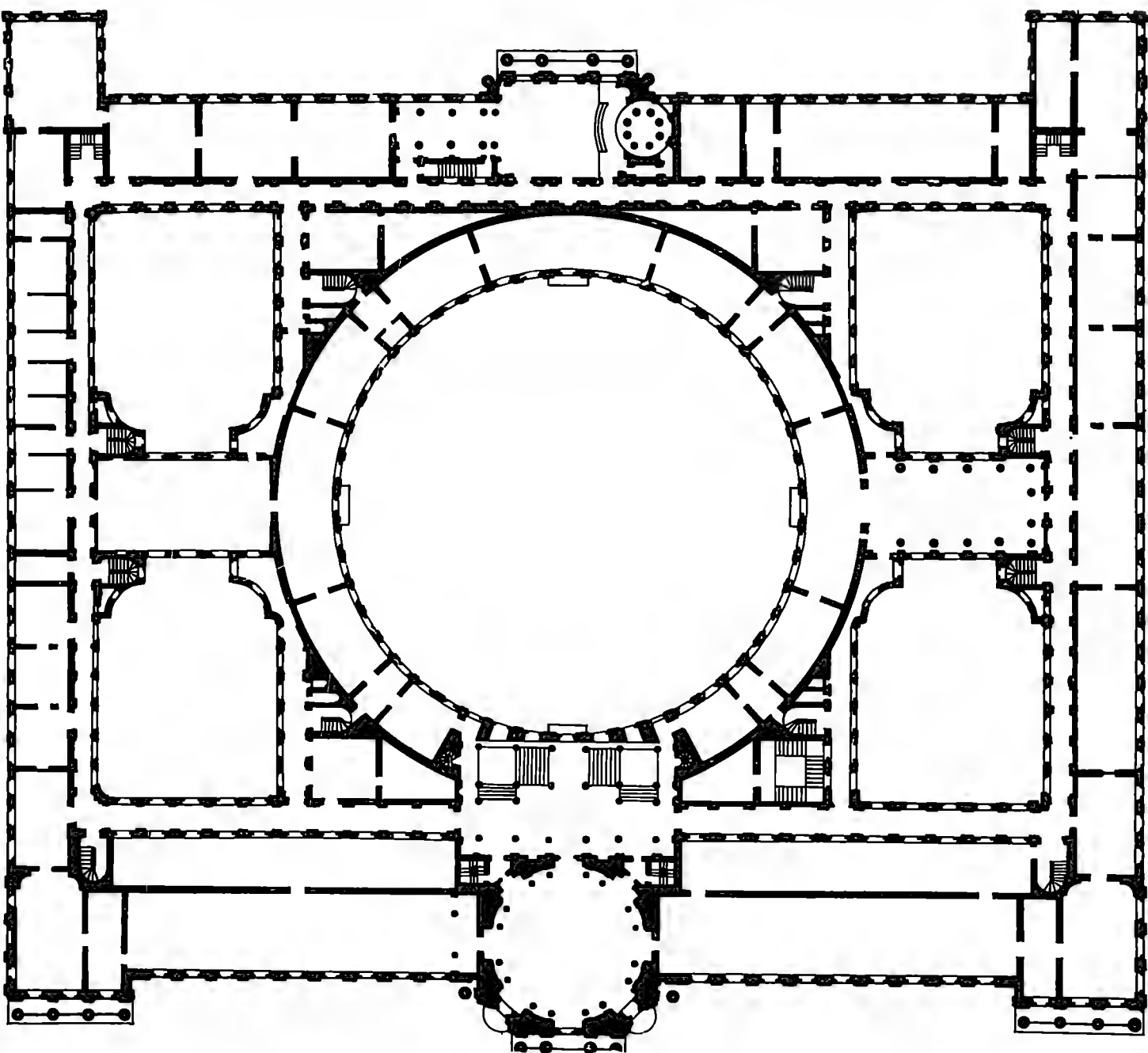
знаменует возврат не к старой схеме московского храма, а скорее к классическому типу равноконечного креста, служащего основанием двухэтажной постройки, увенчанной одним или пятью куполами. Идея, нашедшая воплощение у Земцова в скромном проекте Троицкого собора с несложным поэтажным членением, заменяется Растрелли в соборе Смольного монастыря (1748—1757, *илл. 18, 19*) несравненно более пышной композицией. Сохраняя центричность храма и его основные элементы — нижнюю двухэтажную часть и купольное завершение, — Растрелли соотносит их по законам золотого сечения, komponуя все здание на основе сложного многоголосого построения. Это и отличает собор Смольного от других центрических церквей того времени: Никольского военно-морского собора С. Чевакинского в Петербурге (1753—1762, *илл. 20*), соборов в Козельце (1752—1763) А. Квасова и в Свенском монастыре около Брянска (1748—1758) И. Мичурина, а также от московских церквей.

Не менее важна для внешнего и внутреннего облика собора Смольного монастыря еще одна особенность, характерная лишь для этого здания Растрелли и для собора Госпитального дома (1758) Д. Ухтомского, повторившего находку петербургского зодчего в своем проекте. В обеих постройках боковые главы тесно прижаты к центральному куполу, опираются на его подпружные арки и играют во многом декоративную роль, так как не открываются внутрь собора. В большинстве же церквей середины века боковые главы, по старой традиции открытые внутрь здания¹², далеко отстоят от центрального купола и перекрывают угловые ячейки крестовокупольного храма. Конструктивный прием, введенный Растрелли, придает пятиглавию компактность, зрительно сливая гигантский средний купол в единый массив с боковыми главами-башенками. В зданиях, построенных по традиционной схеме, напротив, обыгрывается многообъемность и живописность завершения.

Специфика художественной культуры Москвы в середине века во многом определяется теми же причинами, что и в предыдущие десятилетия. Однако изменение общей политической ситуации, рост национального самосознания существенно влияют на отношение к отечественной истории, допетровскому наследию, искусству собственной древности.

В Петербурге, как мы уже отмечали, приобщение к древнерусскому наследию носило характер творческого переосмысления старого при создании глубоко современных произведений. В Москве тот же процесс принимал формы более непосредственного сближения. Большая роль в этом деле принадлежит И. Мичурину, назначенному после смерти И. Мордвинова главным архитектором города. Поселившись в Москве, Мичурин, очевидно, полюбил старую столицу с ее церквями и монастырскими окрестностями и по роду своих обязанностей стал охранять эти памятники. Прекрасно отдавая себе отчет в том, что Москва имеет сложившуюся планировку, своих мастеров, строительные обычаи и материалы, он не пытался «подогнать» ее под Петербург. Его деятельность состояла в упорядочивании улиц, устройстве мостовых, освещении и составлении плана, который в основном носил фиксационный, регулирующий характер и не предусматривал грубого вторжения в живое тело старого города. Мичурин не пытался навязать московским храмам базиликальную систему, а, перестраивая или реставрируя здания, старался не исказить их архитектуру (церковь Златоустовского монастыря, Суконный двор и др.). Мичурину не суждено было создать многое. Его огромная заслуга состоит в бережном отношении к московским древностям и в понимании того, что одной традицией московская архитектура не продержится и рискует законсервироваться в старых приемах и формах. В 1737 году, возможно не без влияния упомянутых начинаний П. Еропкина, Мичурин создал свою архитектурную школу, ученикам которой удалось открыть новые страницы истории московского зодчества.

Д. Ухтомский, А. Евлашев, Василий и Петр Обуховы, К. Бланк, И. Жеребцов, С. Яковлев сумели соединить основы современной профессиональной грамотности, почерпнутые из книг представления об античном и ренессансном зодчестве с местными понятиями



28. А. Кокоринов, Ж. Валлен-Деламот. Академия художеств в Ленинграде. 1764—1788 гг.

29. А. Кокоринов, Ж. Валлен-Деламот. Академия художеств. План второго этажа

о красоте, которые жили в художественной практике на протяжении всего послепетровского периода.

Сохраняя старые московские принципы, зодчие основываются на более современных тектонических и пропорциональных представлениях, по-новому конфигурируют традиционные элементы своих сооружений, заставляя их взаимодействовать в соотношениях, более близких к классическим, в частности к золотому сечению. Ту же эволюцию переживает и декоративное убранство, по-старому узорчатое, но по форме новое и близкое к тому, что делал Растрелли в Москве и Петербурге.

Начало 40-х годов ознаменовалось дальнейшим развитием Лефортовского ансамбля. Еще в 1736 году Кремлевский Анненгоф переносится на берег Яузы и получает название Зимнего Анненгофа. Весь последующий период шло расширение ансамбля и его постепенное превращение из летней резиденции в двор-

цовый район города. В 1741—1742 годах под руководством М. Земцова и Ф. Растрелли здесь создается большой архитектурный комплекс, включающий дворцы, церкви, Иллюминационный театр и Оперный дом. Ансамбль растет вдоль берега вниз по течению Яузы. Композиционный замысел рассчитан на дальнейшее усиление видовой связи с городом, на организацию открывающегося Триумфальными воротами подъезда со стороны Немецкой слободы. Меняется и принцип построения ансамбля. Отсутствие единой центральной оси, составленность из нескольких зон, многоплановость этой «панорамической» композиции, многообъемность и многофасадность, определяющие ее постепенное обозрение, не только преемственно связаны с принципами асимметрических древнерусских комплексов, но и предвосхищают некоторые черты московских сооружений второй половины столетия, в частности баженковского Царицына.

Особую разновидность дворцово-парковых ансамблей составляют подмосковные царские поместья, близкие по типу к богатым частным усадьбам и владениям крупных вельмож. Таковы Покровское, Перово (проект Ф. Растрелли), Люберцы, Кусково, Нескучное и многие другие. Центром большинства из них является трехчастный особняк, основу которого образует двусветный зал, расположенный на пересечении поперечной и двух продольных анфилад. Как и раньше, местный колорит проявляется главным образом в системе генеральных планировок этих комплексов, раскинувшихся нередко на двух сторонах запруженных речек.

Наряду с загородными поместьями сооружаются богатые усадьбы и в черте города. Некоторые из них, подобно усадьбам А. П. Бестужева-Рюмина и Н. А. Демидова на Вознесенской, вместе с гrotами и служебными постройками вытянуты вдоль линии улиц, а противоположными фасадами обращены к реке. Такое сочетание функций городского и загородного поместья почти не встречается в Петербурге и целиком обязано московским условиям. В те же годы продолжается энергичная застройка ряда улиц, ведущих в Лефортово: Маросейки, Старой Басманной и Мясницкой. Представление о крупной городской усадьбе дает большой двухэтажный дом Куракина на Мясницкой, отделенный от улицы парадным двором¹³. Именно такие композиции положили начало усадебным планировкам с курдонером, широко распространившимся в Москве во второй половине столетия.

Многие здания, возведенные заново или перестроенные из домов XVII века, ставятся не в глубине дворов, а на линии улиц (дома Апраксиных на Покровке, Репнина и И. Шаховской на Маросейке, А. Шаховской в Арбатской части, дома Дмитриева-Мамонова и Строганова на Мясницкой). В таких случаях художественно организованный двор иногда находится позади дома (усадьбы Апраксиных и Строганова¹⁴).

Особое место занимают малоизученные общественные постройки — Куракинская богадельня, сохранившаяся в несколько измененном виде на Новой Басманной улице (середина XVIII в., *илл.* 21)¹⁵, Монетный двор архитектора П. Гейдена в Историческом проезде (1732—1746) и другие. Большой интерес представля-

ли и триумфальные ворота, воздвигавшиеся по случаям праздников. Среди них наиболее известны не сохранившиеся ныне Красные ворота, выстроенные первоначально из дерева М. Земцовым (1742) и затем воплощенные в камне Д. Ухтомским (1753—1757). Расписанные под мрамор, декорированные живописными панно и скульптурой, они были очень нарядны и торжественны.

Большинство храмов этого времени сохраняет традиционное трехчастное построение и состоит из церкви, трапезной и колокольни. Распространенная в конце XVII — начале XVIII века другая разновидность храма типа «под колоколы» используется реже. Одним из самых удачных применений такой композиции является празднично-декоративная церковь Троицы в Серебрениках (середина XVIII в.), великолепно организующая ансамбль построек в районе Яузских ворот. Начиная с 40-х годов XVIII века ярусное вертикальное построение все чаще наблюдается не в церквях, а в колокольнях. Таковы колокольни Донского (1750—1753, архитектор А. Евлашев) и Новоспасского монастырей (1759—1784, архитектор И. Жеребцов), церкви Параскевы Пятницы (1739—1744). Особо выделяется колокольня Троице-Сергиевой лавры (1741—1769, *илл.* 22), в сооружении которой принимали участие И. Шумахер, И. Мичурин и Д. Ухтомский. Громадный объем здания легко и мощно взлетает вверх пятью своими ярусами, туго схваченный напряженными струнами колонн, в пенно-белом уборе декоративной резьбы и лепнины.

Первая разновидность — трехчастные московские церкви — по сравнению с ранними постройками этого типа претерпевает некоторые изменения. Продолжает нарастать тенденция к увеличению размеров собственно храма и его куполов относительно колокольни; особенно заметно это при сопоставлении с петербургскими базиликами. Наиболее крупные храмы Москвы превращаются в самостоятельный монументальный объем, не только равный колокольне (церковь Никиты Мученика, 1751, *илл.* 23, церкви Кира и Иоанна, 1764—1770, Екатерины Мученицы, 1765—1770, построенные архитектором К. Бланком), но и превышающий ее по размерам (церковь Николы в Звонарях на Рождественке, 1760—1762 К. Бланка). По существу, купол возвращается здесь к значению сомкнутого свода в храмах XVII века, перекрывает большое единое пространство и обычно завершается легким декоративным фонариком. В плане нижний объем имеет квадратную или более сложную форму со срезанными (церковь Никиты Мученика) или скругленными углами (более поздние церкви архитектора К. Бланка). В отличие от центрических композиций царскосельских павильонов Растрелли и Чевакинско-го боковые выступы московских церквей, как и раньше, примыкают к центральному квадрату не по диагоналям, а по направлению главных осей квадрата, образуя традиционно статичное подкупольное пространство с четырьмя ветвями.

Благодаря этим особенностям большинству построек присуще типично московское понимание формы, при котором здание обладает зрительной телесностью, весомостью и масса доминирует над легким контуром (церковь папы Климента 1754—1774, *илл.* 25). Правда, влияние светского зодчества сказыв-



30. А. Ринальди, М. Деденев (инженер). Тучков буян в Петербурге. 1764 г. Чертеж фасада

вается и здесь — окна московских церквей теперь, как правило, велики, имеют полукруглые завершения и заметно отличаются от световых проемов первой трети века. Колористическая гамма остается прежней, красно-белой, а резное декоративное убранство возвращается к обилию и узорной пышности. На фасадах некоторых церквей, впервые после церкви в Дубровицах, появляется объемная декоративная скульптура (храм в селе Подмоклове, 1754, *илл.* 24).

Та же декоративность присуща и жилым интерьерам середины XVIII столетия. Несохранившиеся, известные нам по описям, московские дворцы когда-то имели богатую внутреннюю отделку, выполненную из тканей разнообразных ярких цветов. При этом каждое из помещений представляло собой единый декоративный ансамбль. В покоях некоторых подмосковных усадеб стены обиваются понизу деревянными, «под орех» панелями и оклеиваются обоями всевозможных цветов. Беленые и позолоченные по краям откосы окон и яркие изразцовые печи — вишневые в Братовщине, синие в Тайнинском — дополняют эти живописные, насыщенные цветом интерьеры, украшенные зеркалами в золоченых оправах и множеством картин в резных барочных рамах.

Основные тенденции в развитии русской провинциальной архитектуры первой половины XVIII века во многом сближают ее с московской школой. В отличие от петербургского провинциального зодчества, естественно, носило более традиционный характер. Достаточно упомянуть Петропавловский собор в Петрозаводске, построенный в 1703 году (т. е. еще до возникновения петербургской школы) в распространенном в Москве типе «под колоколы». К числу провинциальных построек первых лет XVIII столетия относятся и поставленные Петром или его ближайшими сподвижниками многочисленные путевые дворцы по дороге в Воронеж, Петербург и другие города. Как правило, это были небольшие ярко раскрашенные деревянные постройки, скрытые за высокими заборами. Новый вид приобретают и города, имеющие оборонительное значение: заново реконструируются крепости Сибири (Тобольск); проектируются укрепления, напоминающие по очертаниям ренессансные крепости (Елизаветград, Крепость св. Креста); строятся мощные крепостные ворота с многослойными карнизами и фронтонами, выложенными из лекального кирпича тонкого профиля (Великие Луки, 1704).

С момента возникновения петербургской школы зодчества развитие провинциальных школ, как и мо-

сковской, протекает в довольно трудных условиях. Оно характеризуется явной замедленностью восприятия нового и сохранением своих особенностей — следов, восходящих к средневековью. Благодаря возникновению новой столицы провинциальная архитектура оказывается предоставленной самой себе. Процесс дальнейшей централизации ведет к ослаблению некоторых старых школ — ярославской, новгородской, псковской, суздальской, владимирской. На первый план выдвигается строительство в областях, близких к Петербургу и Москве или важных в стратегическом, торговом либо промышленном отношении — Русском Севере, Туле, Воронеже, отчасти в Калуге, Угличе, Торжке. С ослаблением позиций церкви сокращается сооружение городских соборов и монастырских комплексов. Основное место занимают мелкие купеческие и посадские дома и сравнительно небольшие по размерам приходские городские и сельские церкви. Незнание нового художественного критерия, отсутствие образованных кадров, неумение работать по-современному сказывается здесь еще в большей степени, чем в Москве. Искусство строительных артелей продолжает развиваться, но на старой основе. Структурная система большинства церковных построек, особенности их орнаментации обнаруживают связь с Москвой — старым художественным центром — и практически не имеют аналогий с петербургской архитектурной школой¹⁶. Для большинства церковных построек характерна распространенная ранее трехчастная композиция, состоящая из собственно церкви, трапезной и колокольни, а не базиликальная система, свойственная Петербургу. Такая схема отвечала традиционным религиозным и строительным канонам, она была целесообразна и практична: зимой собственно церковь не отапливалась, а вместо нее использовалась трапезная, так называемый теплый храм.

Из большого числа разновидностей этих церквей можно выделить несколько. Это прежде всего куб, увенчанный одним или двумя малыми восьмериками. Таковы Преображенская церковь села Верховино бывшего Орловского уезда (1750—1755), Христорождественская церковь в селе Рождествено бывшего Нолинского уезда (1764), каменная Ильинская церковь села Юрьева бывшего Котельничского уезда (1767) — все в Вятской губернии. Три восьмерика и полуглавие имеет Преображенская теплая церковь в Великом Устюге (1725—1739) и некоторые другие. Всем им присущи вертикальная ориентированность и



31. В. Баженов. Большой Кремлевский дворец в Москве. 1767 — 1775 гг. Фрагмент модели

дробность форм. В другой разновидности храмов, состоящих из церкви, трапезной и колокольни, церковь представляет собой мощный кубический объем со скошенными углами, перекрытый сомкнутым сводом и завершенный восьмериком. К такому ядру обычно примыкают два притвора и апсида (например, церковь, построенная архитектором А. Евлашевым (?) в усадьбе Вишнякове, близкая к известному храму Никиты Мученика в Москве). К 60-м годам очертания боковых притворов по-рокайльному скругляются (Преображенская церковь села Коренева Московской губернии, напоминающая храмы К. Бланка). От первых эти церкви отличаются большей компактностью.

Среди указанных групп особое место занимают довольно представительные церкви обычной трехчастной композиции, поднятые на невысокий первый этаж: Никитская церковь во Владимире (1762—1765), Казанский собор в Курске (1752—1778) и лучшая из них — Николо-Зарецкая церковь в Туле (1730—1734).

Наконец, нужно отметить еще один своеобразный, как бы башенный тип храма, восходящий к надврат-

ным монастырским храмам XVII века (церковь Иоанна Богослова в селе Макаровка бывшего Саранского уезда Пензенской губернии, 1704, Троицкая церковь в селе Кырчан бывшего Нолинского уезда Вятской губернии, 1761 и др.).

Все указанные разновидности характерны, как мы видели, и для Москвы и подтверждают, таким образом, преемственность и связь в развитии этих школ.

Постройки эти далеко не равноценны по своим художественным качествам и стилевой зрелости. Среди них имеются и такие великолепные, опережающие некоторые столичные произведения, как Николо-Зарецкая церковь в Туле, предвещающая раннеклассицистические сооружения, есть и обычные, находящиеся на уровне большинства московских построек того времени (Покровская церковь села Авдулово бывшей Московской губернии). Интересно, что подобные храмы строили как из камня, так и из дерева, причем деревянные постройки и в плановом и в объемном отношении почти не отличаются от каменных. Их особенности заключаются в решении фасадов, как правило, обшитых тесом и свободных от орнамента. Словом, здесь, как в жилом и дворцовом зодчестве первой половины столетия, наблюдается сближение форм каменных и деревянных построек, с той разницей, что в светских зданиях дерево маскируется, нередко обшивается холстом, а наличники, выполненные из дерева, напоминают лепные. В церковном же северном зодчестве бревенчатая и дощатая поверхность обычно выступает в своем естественном виде. В стилевом и типологическом отношении большинство каменных и деревянных церквей обладает большой устойчивостью. Все они сохраняют трехчастную структуру и барочную орнаментацию.

Провинциальные города первой половины XVIII столетия, судя по гравюрам тех лет, состояли в основном из бревенчатых домиков, очень напоминавших обычные избы. Среди них поднимались стройные церкви, четкие блоки каменных палат XVII века и барочных особняков. Барокко держалось в провинции долго и прочно, кое-где вплоть до 70-х — 80-х годов. Принципы этого стиля слабее сказываются в планах каменных жилых домов, часто сугубо традиционных, с комнатами, группирующимися по-старому вокруг сеней (дома первой половины XVIII в. в Калуге)¹⁷. Общая простота плановых очертаний, как правило, сочетается с усложненностью объема мезонином или верхней частью двусветного зала — излюбленными элементами барочной архитектуры (дома в Великом Устюге и в Торжке, *илл. 26*)¹⁸.

Русская провинция почти не знает пышного барокко зрелого растреллиевского толка. В большинстве своем фасады жилых домов плоскостны, украшены выложенными в кирпиче и мало выступающими пилястрами и лопатками. Во внешнем облике зданий господствуют прямые линии, и лишь в наличниках узорные кривые напоминают о барокко. Провинциальные архитекторы еще часто делят фасады на компоненты с двумя-четырьмя окнами¹⁹. При таком четном числе осей в центре оказывается не проем, а простенок, от чего в столичной архитектуре отказываются уже в 30-е годы, стремясь ярче подчеркнуть оси симметрии каждого элемента композиции. Как и всегда в барокко, ордер здесь — элемент декорации. Его



32. В. Баженов. Дом П. Е. Пашкова в Москве. 1784—1787 гг.

детали даже зрительно не претендуют на тектоничность: они лишь отграничивают одну часть фасада от другой, иногда почти по-древнерусски разделяя стенную поверхность на прясла. Ордер довольно приблизительно следует канонам. Это сказывается и в рисунке капителей, и в фантастических формах антаблемента с многослойным карнизом и раскрепованным архитравом, и в пропорциях элементов, и в их неполном применении. В общем провинция, как и всегда, старается ориентироваться на новое. Однако на эту основу наслаиваются ревниво сохраняемые любимые приемы и детали, оставшиеся в наследство от прошлого. В Угличе — это изразцы на доме Калашниковых, в Калуге — планы и прием деления фасада на прясла и остроконечные наличники-щипцы на дворовом фасаде (дом Торубаева). Это касается большинства зданий, но, конечно, не всех. Есть постройки, по-

добные дому в Антониевом монастыре в Новгороде (илл. 27), где и план, и отлично скомпонованный объем, и точно прорисованный и выполненный в натуре ордер — все не уступает сооружениям Москвы и Петербурга.

Особое место занимают малые архитектурные формы, в частности ворота монастырских и жилых усадеб — большие, грузные и обильно украшенные, неповторимые в своей тяжеловесной пластичности. Орнаментация их напоминает московскую по своим растительным мотивам, натуральности, сочности и плотности. Однако здесь все эти признаки как бы усугубляются и приближаются к принципам народного искусства той поры. Соседство черневых и эмалевых промыслов, искусства кружев и вышивок, народных игрушек и резьбы на пряничных досках сказывается самым непосредственным образом — их мотивы вос-



33. М. Казаков. Здание Сената в Москве. 1776—1787 гг.

производятся на архитектурных сооружениях («трель-ажная» сетка на воротах дома Ливенцова в Туле, например, вызывает ассоциации с произведениями местных оружейников). Здесь нет характерной для Москвы попытки «передумать» эти мотивы, приспособить их к иному масштабу и пропорциям архитектуры. В большинстве провинциальных построек народный орнамент просто повторяется в увеличенном размере. Видимо, этим и объясняется несоответствие деталей архитектурным формам здания или утяжеление их в воротах северных монастырей и барочных домов. Очень часто миниатюрная и тонкая деталь превращается здесь в массивную, теряет свою изысканность и, воплощенная в более грубом, фактурно ином материале — кирпиче или белом камне, — приобретает известную неуклюжесть и забавную тяжеловесность. Надо сказать, что и на Севере и в средней полосе встречаются постройки, где резьба выступает почти в иконостасном богатстве и изобилии. Иногда это богатство перерастает в безудержную пышность, и декор, подобно тяжелой, густо орнаментированной ткани, как покров, укутывает здание, зрительно увеличивая размеры его окон и дверей. Большое значение имеет местная предыстория — в частности, на Севере традиции «строгановского» барокко конца XVII столетия. В соответствии с ними орнаментация

здесь остается более сочной, обильной и свободно стелющейся по поверхности стены.

Наряду с композициями, рожденными XVIII веком, продолжают бытовать и типы зданий, непосредственно заимствованные из древнерусского искусства. Это относится не только к крестьянским избам, где почти без изменений сохраняются старые конструкции, интерьер и декор, но и к провинциальным церквям. Одновременно облик клетских, шатровых, ярусных и других деревянных храмов варьируется, усложняется, иногда обретая большую выразительность (церковь Успения в Кондопоге, 1774). Их архитектура подчас так или иначе откликается на завоевания каменного зодчества, но почти никогда не дает принципиально новых форм. Исключение представляют лишь Покровская церковь Вытегорского погоста Вологодской области (1708) и великолепный храм Преображения в Кижах (1714; см. том 3 настоящего издания, стр. 94). В них на основе традиционного плана, с помощью давно известных элементов («бочек», глав и т. д.) рождается своеобразный ярусный объем, победно взмывающий ввысь.

Показательно, что воспроизведение старых форм наблюдается не только в деревянной, но и в каменной архитектуре всего XVIII столетия²⁰. Параллельно с «ученой» струей, то общепринципиально, то бо-

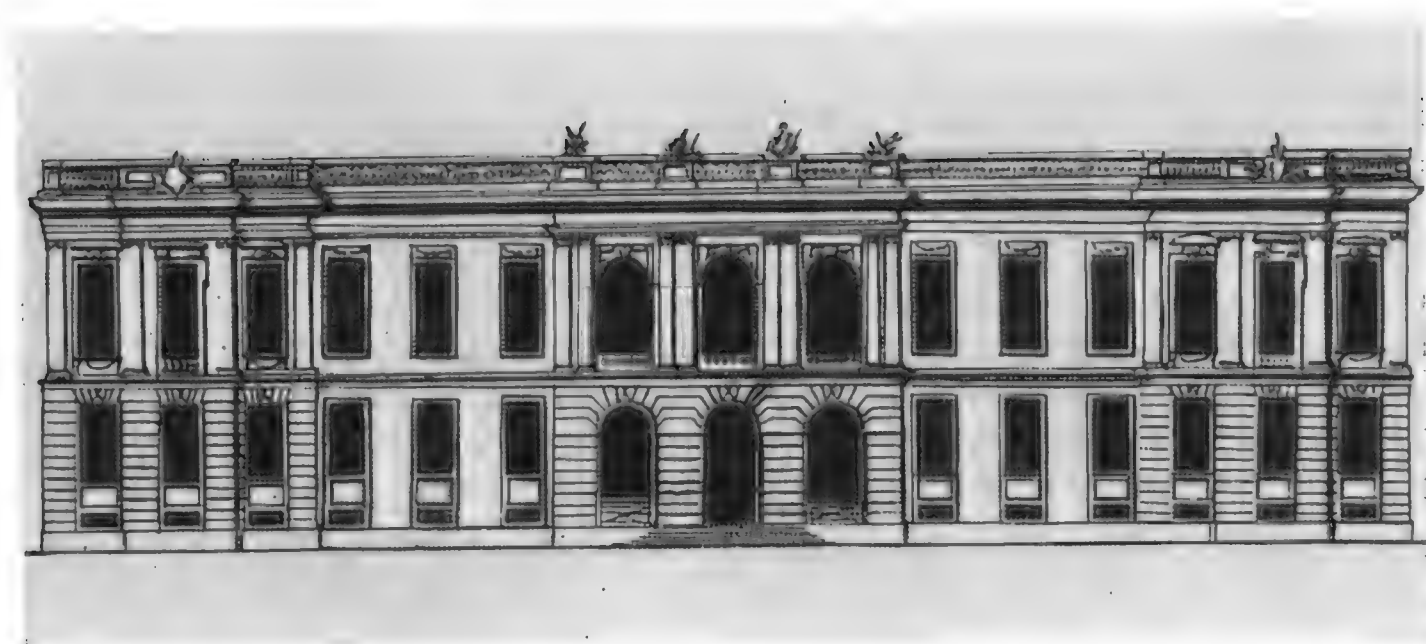


34. М. Казаков. Сенат в Москве. 1776—1787 гг. Круглый зал

лее непосредственно связанной с древнерусским наследием, существует своеобразнейшее направление, продолжающее с весьма незначительными изменениями то, что делалось в средневековье. Мастера обычно работают без проекта и, как это принято в народном искусстве, ориентируются на сложившиеся образцы, сохраняя композиционные, конструктивные и планировочные приемы прошлого. Здания, созданные ими, хорошо отвечают устойчивым житейским навыкам и художественным представлениям, бытовавшим в городах и селах русской провинции. Разумеется, нельзя говорить о серьезном воздействии этого направления на основное развитие стиля. Если оно и сказывалось, то самым косвенным образом, донося с собой отголоски довольно консервативных вкусов и настроений.

Конец 50-х — начало 60-х годов — период, когда свершился очень важный для русской архитектуры XVIII века переход от барокко к классицизму, — отнюдь не был временем битв этих двух стилей. Наоборот, это были годы странного затишья — угасали старые и еще не начинались новые крупные стройки. Были уже закончены грандиозные творения Растрелли в Петергофе и Царском Селе, а доделка интерьеров великолепного Зимнего дворца шла вяло. Новые веяния просачивались слабо и несмело лишь в частном и придворном усадебном строительстве. И все-таки именно в эти годы барокко уходило в прошлое, уступая место классицизму. Подготовленный просветительскими тенденциями середины века, созвучный изменившимся потребностям общества, ранний архитектурный классицизм начинает бурно развиваться в России с 1762 года.

Раннеклассицистическая декорация украсила Грановитую палату Кремля уже во время торжеств воцарения Екатерины II (1762); в том же духе был выполнен Ж. Валлен-Деламотом и новый проект фасадов петербургского Гостиного двора (1761), заменивший первоначальный замысел Растрелли. Чертами классицизма отмечены утвержденный вариант московского Воспитательного дома (1763), петербургские дома И. Г. Чернышева (1762—1768) и К. Г. Разумовского (1762—1766) и, наконец, проект Академии художеств (1763—1764). Широкий простор новой архитектуре открывали большие градостроительные начинания государства. В 1762 году была основана



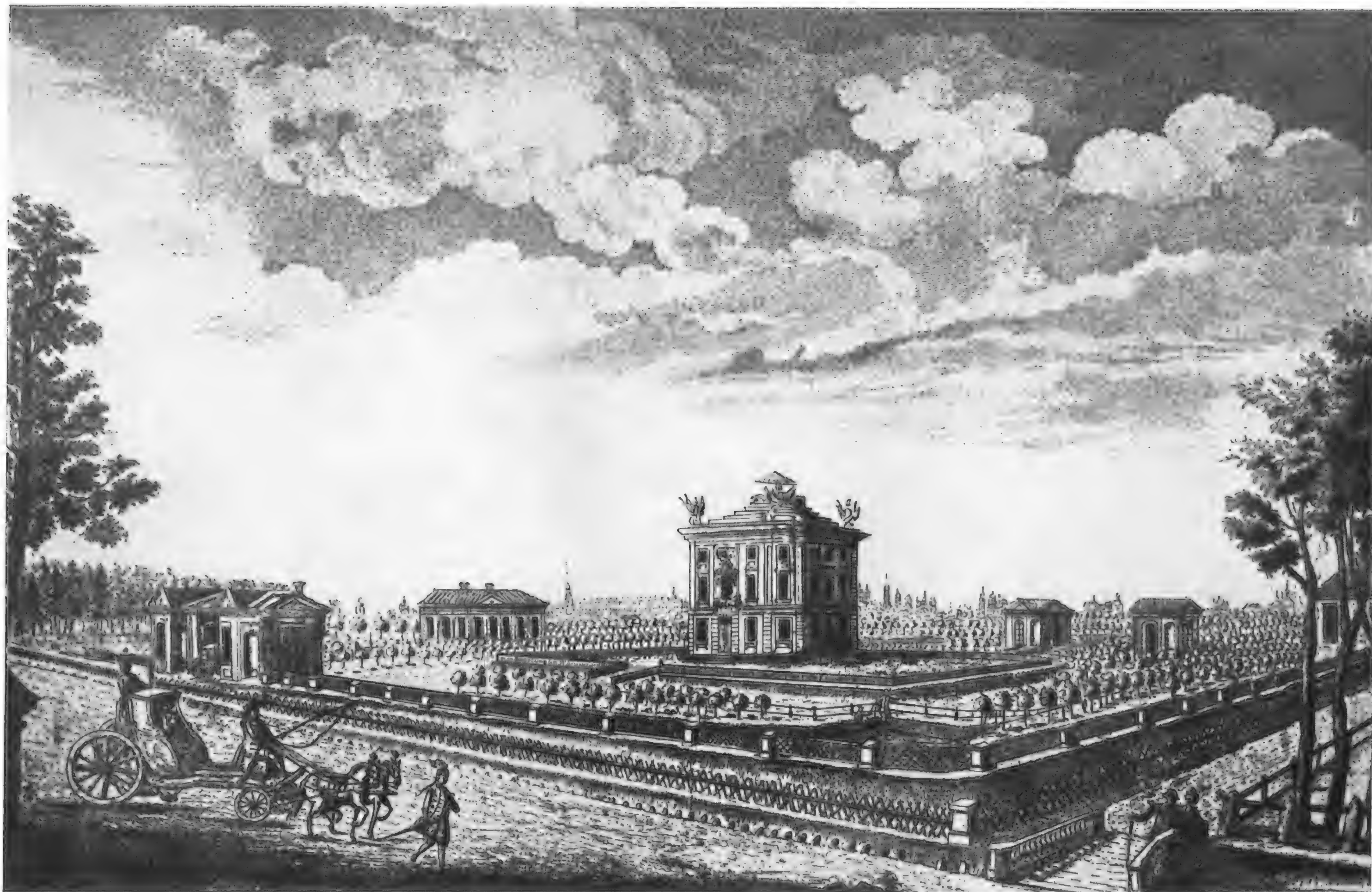
35. Путевой дворец в Смоленске. Проект фасада 1765 г.

Комиссия для строения Петербурга и Москвы, а в 1763 году были изданы указ и программа международного конкурса на составление нового плана Петербурга. В том же году был опубликован указ «о сделании всем городам, их строению и улицам специальных планов по каждой губернии особо», и началась разработка «образцовых» фасадов и нового проекта сгоревшей Твери. Молодой стиль, покориw столицы, энергично завоевывал огромную русскую провинцию.

Такое победоносное шествие было подготовлено многими обстоятельствами. Самое главное из них — наследие архитектуры первой половины XVIII века. Начиная с Петровской эпохи русские мастера настойчиво осваивали основы зодчества нового времени, восходящие к опыту античности и Ренессанса, в том виде, который свойствен европейской архитектуре XVIII века. К приходу классицизма все это стало национальной традицией, не чужим, а собственным опытом. Архитектура второй половины XVIII века наследовала идеи государственности, своеобразного демократизма, рациональности, представление о воспитательном значении искусства и зодчества, характерные для петровского времени. Последнее передавало классицизму и свои градостроительные идеи: прямоугольные, лучевые и радиальные системы планировки в их строго регулярном выражении; периметральную застройку по красным линиям улиц; «образцовое» проектирование и т. д. В наследии 30-х годов, пожалуй, наибольшее значение имел трактат-кодекс «Должность Архитектурной экспедиции», авторы которого впервые специально выделяли «публичные» (общественные) здания как особую разновидность зодчества, разрабатывали проблему регулярности городской застройки, почти так, как было принято во второй половине XVIII века.

Взаимоотношения искусства 40-х — 50-х годов (прежде всего круга Ф. Растрелли) и классицизма отнюдь не сводятся к антагонистической неприязни. Отрицая старые типы зданий, известное равнодушие к античной тектонике, излишне вольное обращение с ордером, прежние принципы декорирования и построения орнаментов, зодчество раннего классицизма наследует основное — большое искусство архитектуры, воплощенной в формах, характерных для нового времени. В общепринципиальном виде усваиваются и сохраняются умение строить объемно-пространственные композиции крупных зданий, мастерство компоновки многоэтажных сооружений, свободное владение гигантским ордером, приемы создания величественной и целостной системы интерьеров.

Воспринимая самые основы огромного мастерства зрелого барокко, ранний классицизм переосмысливает их с позиции нового мировоззрения и претворяет в жизнь в совершенно оригинальных и современных формах. Не пропадает бесследно и необычайно яркая психологическая основа творческого метода зодчих зрелого барокко. Артистизм, изящество, праздничность и легкость, неподражаемо сочетающиеся с величавой торжественностью, являются неизменными спутниками того и другого стиля, хотя сами их представления о красоте сильно отличаются друг от друга. Существенно важной для раннего классицизма оказалась еще одна характерная для зрелого барокко



36. Дача Строганова на Петергофской дороге. Проект не позже 1760 г. Гравюра второй половины XVIII в.

ко черта: особая серьезность и значительность архитектуры. Огромные дворцы тех лет поражают своим размахом: и колоссальностью занятой территории и широтой художественного замысла. В этом отношении они бесконечно далеки по своему характеру от загородных вилл и усадебных ансамблей с их камерностью и явно частным обликом. Русские императорские дворцы гораздо ближе абсолютистским ансамблям, таким, как Версаль,—сооружениям государственным по своей сути. По выражению Растрелли, они строились для «единой славы всероссийской» и не случайно причислялись авторами трактата-кодекса к «публичным» зданиям. Мажорность и величие барокко звучат в них монументально и величественно. Им присущ дух большого искусства, хранящий отзвуки грандиозных работ Бернини и академического барокизирующего классицизма Франции конца XVII века. Естественно, что мужественное искусство зрелого барокко многому смогло научить ранний классицизм. Все богатейшее наследие отечественного зодчества первой половины XVIII века в огромной мере способствовало быстрому и органическому приятию и развитию нового стиля в России. Это же обстоятельство придает русской архитектуре

конца XVIII столетия неповторимое своеобразие, превращает ее в одну из вполне самостоятельных национальных школ европейского зодчества.

Идеалы русского классицизма — его гражданственность, преклонение перед античным миром, любовь к отечеству, гуманистичность, стремление к простоте и естественности — получают замечательное воплощение в архитектуре, высказанные общо и сжато на ее точном, отвлеченном языке. В облике зданий, особенно общественных, подчеркивается их предназначенность для неких идеальных граждан, совершенных «сынов Отечества». Образное мышление, использование ордера и деталей неизменно основываются на античном наследии. Новые здания умело сопоставляются с древнерусскими сооружениями, хранящими память о важных событиях истории, и выглядят еще значительнее в отблеске славы своих предшественников. Героем искусства становится человек: с ним соразмеряется размах архитектурных построений, ради него обращаются к наиболее приятным для глаза пропорциям, легко обозримым, удобным и ясным планировкам, к античному ордеру — чудесному посреднику между громадами сооружений и людьми. Простота и естественность заметны в скупом немногословии язы-



37. И. Старов. Таврический дворец в Ленинграде. 1783—1789 гг.
Большая галерея

ка архитектуры, в лапидарности форм, строгом ограничении количества декорации, в приверженности к «естественному» пейзажному парку.

В противоположность барочному зодчеству с его непосредственностью и откровенностью выражения, эмоции классицистической архитектуры сдержанны, дисциплинированы и облагорожены разумом. Если в зданиях Растрелли ордер и пропорции во многом подчинены культу массы и богатого декора и ощущаются легче в чертежах, чем в натуре, то в сооружениях классицизма они, не превращаясь в самоцель, все же намеренно выявляются, показываются зрителю. В творческом процессе зрелого барокко чувственное обычно заслоняет рациональное; в классицизме эти начала равноправны, и зритель неизбежно подмечает симметрию элементов, увлеченно следит за логическим развитием и построением композиции. Таким образом, яркое эмоциональное переживание,

без которого немислима подлинная архитектура, в новом стиле не только упорядочивается, но и само во многом обусловлено восхищением красотой разума.

В русской архитектуре второй половины XVIII столетия классицизм проходит два этапа: ранний (60-е — начало 80-х гг.) и строгий (середина 80-х — 90-е гг.). Их разница заметно ощущается и в особенностях мастерства (в композиционных принципах, приемах и деталях) и в превалировании определенного типа построек, возглавляющего художественное развитие. Что же касается идеологических и психологических сторон творчества, то они, в основном сформировавшись в раннем классицизме, в принципе сохраняются и далее.

Ведущими в раннем классицизме являются общественные здания, наиболее непосредственно отвечающие гражданственным устремлениям этого этапа. Грандиозность и новизна задач, вложение больших



38. Ч. Камерон. Камеронова галерея в Царском Селе (ныне г. Пушкин). 1783—1786 гг.

средств, привлечение лучших мастеров — все помогло скорейшему сложению устойчивого комплекса особенностей раннего классицизма именно в сфере общественного строительства.

Одно из самых замечательных сооружений такого рода в Петербурге — Академия художеств (1764—1788, *илл. 28*) — построено по проекту А. Кокорина и Ж. Валлен-Деламота. Характернейшие черты раннего классицизма проявляются в ее архитектуре очень полно и совершенно. Это здание одно образует почти целый квартал. Общий абрис Академии художеств основан на сочетании прямоугольника, близкого к квадрату, и вписанного в него круга — иначе говоря, простейших фигур, обладающих почти абсолютной симметрией (*илл. 29*). Тяготение к максимальной простоте, разумности, логике геометрии предопределено самыми общими идеалами классицизма.

Объем здания — единое, разветвленное в пространстве тело — рождается из слияния прямоугольного внешнего каре и кольцеобразного внутреннего корпуса. Равные по высоте и почти одинаковые по ширине, они, как гигантские, сросшиеся в неразрывную структуру стены, огораживают участок по периметру и членят его на несколько дворов. Два нижних цокольных этажа Академии художеств отделаны рустом и кажутся более тяжелыми. На них легко опираются парадные верхние этажи, объединенные портиками

большого ордера²¹. Четкое разделение здания на несомые и несущие элементы, восходящее к античности, свойственно всему классицизму; однако разбивка здания только на два горизонтальных компонента — цокольную и основную части — присуща лишь раннему этапу этого стиля в России. Такое сведение этажей в пары укрупняет членения, делая более мощным облик сооружения. Очень характерна для архитектуры 60-х — начала 80-х годов и поверхность фасадов Академии художеств. Отделанные пилястрами, лопатками или филенками, они смотрятся как плоскостный, но многослойный, многопланный рельеф. На их необычайно активном фоне в какой-то мере теряются небольшие, тесно прилегающие к стене портики.

По сути дела так же декорированы и интерьеры Академии художеств, часть которых известна только по модели. Архитекторы оперируют теми же средствами: пристенными колоннами, пилястрами, филенками, наличниками. Однако все детали приобретают более утонченный и нарядный характер: колонны и пилястры нередко делаются каннелированными, а рамы филенок и наличников получают мелкую профилировку. Плоскостно обработанные стены и потолки сливаются воедино, в сплошную «оболочку» интерьера. Этот своеобразный, лишь в раннем классицизме встречающийся эффект достигается скруглением углов, мягкими переходами от стен к перекрытию,



39. Ч. Камерон. Дворец в Павловске. 1782—1786 гг. (галереи надстроены В. Бренной в конце XVIII в.)

и, наконец, самой формой последнего — тягучей, построенной по трехцентровым кривым (круглый зал, картинная галерея и церковь, известные по модели).

Единая, зрительно очень плотная «оболочка» тем более надежно замыкает внутреннее пространство, что ранний классицизм отказывается от росписей барокко с их перспективными прорывами. Монументально-декоративная живопись чаще всего изображает наличники, медальоны, кессоны и разного рода лепнину на потолке и стенах. Фигурные композиции забраны в четкие рамы и не выглядят «окном» во внешний мир. Тем самым подчеркивается, что это лишь декоративные панно, украшающие стены и потолок.

Творческие судьбы авторов проекта Академии художеств А. Кокоринова и Ж. Валлен-Деламота столь тесно связаны, что лишь в последние годы исследователям удалось выяснить индивидуальность каждого из них, особенно А. Кокоринова. Он родился в Сибири, где приобрел начала архитектурной грамоты у И. Бланка, затем некоторое время работал в Москве на строительстве Головинского дворца. Попытка попасть за границу не удалась, и вся жизнь Кокоринова была впоследствии связана с Петербургом и Академией художеств, которую он проектировал, строил, где преподавал и был директором. Кокоринов один

из первых удачно сформулировал вместе с Деламотом основные установки русского классицизма (в программе на звание академика, данной В. Баженову в 1765 г.). Кокоринову принадлежат проекты «Зотовской дачи» под Ораниенбаумом (согласно последним данным — 1760), дома К. Г. Разумовского на Мойке в Петербурге (1762—1766), ему также приписываются постройки в Петровско-Разумовском под Москвой (50-е — 70-е гг. XVIII в.). Талант мастера развивался в неблагоприятных условиях. Занятый множеством административных дел, необходимостью постоянно утверждать себя в среде русских вельмож, недоверчиво относившихся к отечественным зодчим, Кокоринов наверняка сделал меньше, чем мог.

Другой автор проекта Академии художеств — Ж. Валлен-Деламот родился в Ангулеме (Франция). В России он работал с 1759 по 1776 год, начав с довольно пышных построек, таких, как первый проект церкви Екатерины на Невском проспекте (1760). Формируя вместе со своими русскими коллегами стиль раннего классицизма, Деламот пришел к гораздо более простой, сдержанной манере. Величественная и торжественная в общественных зданиях (Гостиный двор на Невском проспекте, 1761—1785 и Новая Голландия в Петербурге, 1765 — конец 80-х гг., достраи-

валась в 1848—1849), рафинированно тонкая в императорских и частных дворцах (Северный павильон Малого Эрмитажа, 1767—1769, дом Чернышева на Мойке в Петербурге, 1762—1768), она всегда отмечена изяществом и высоким артистизмом.

В Петербурге тех лет много работал и Ю. Фельтен. В своих сооружениях — Училище для мещанских девиц (1765—1775), позже известном как Александровский институт, Старом, или «Большом» Эрмитаже (1771—1787), Воспитательном доме (после 1778), в церквях Анны на Фурштадтской (1779) и Екатерины на Васильевском острове (1768—1771), армянской церкви на Невском (1771—1780) и других Фельтен во всем, начиная с плана и кончая деталями, верен раннему классицизму, хотя явно суховат и излишне педантичен²². Самое замечательное, что прежде связывалось с именем Фельтена, а теперь считается произведением неизвестного автора, — это гранитная невиская набережная, протянувшаяся от Летнего дворца Петра I до Адмиралтейства и от Сенатской площади до нынешнего моста лейтенанта Шмидта (1763—1767, 1767—1788). Ее мощная розоватая полоса свежо и нарядно ложится в голубо-серые краски петербургского пейзажа. Единая лента парапетов, не разделенных тумбами, тягучие изгибы мостиков и ограждений на плавных выпуклостях полукруглых спусков, чуть заметные филенки, вырубленные на гранитных блоках, — все это уже знакомые атрибуты зодчества тех лет. Особенности стиля своего времени отмечена и прославленная решетка Летнего сада, входящая в ансамбль набережной (1773—1784). Кованая, а не литая, она зрительно очень легка²³. В ее тонком черном узоры ясно видны узкие, стройные вертикальные рамы с круглыми позолоченными розетками — отдаленный отзвук филенок, воплощенных в формах чудесной металлической графики.

Довольно быстро, уже к середине 60-х годов, ранний классицизм становится вполне определенным стилем с отработанной системой черт. Он начинает воздействовать и на мастеров, которые вначале шли путем, не типичным для русской архитектуры того времени. Яркий пример этого — творчество А. Ринальди. Приехав в Россию в 1751 году, он начинал как мастер загородных полукапительных сооружений в Ораниенбауме²⁴. Отчасти такие устремления сказались и в замысле Тучкова буяна, над которым он работал вместе с инженером М. А. Деденевым в 1764 году²⁵ (илл. 30). Лишь Мраморный дворец Ринальди (1768—1785) с его редчайшей отделкой цветным естественным камнем полностью соответствует основному направлению русского зодчества той поры.

Классицизм в Москве начинает развиваться почти в то же время, что и в Петербурге. Первым и наиболее крупным зданием этого стиля в Москве был Воспитательный дом (1763—1781). Автор его проекта не установлен. Однако документы сообщают имена строителей: это уже упоминавшийся исследователями К. Бланк (до 1767), а также архитекторы Я. Ананьин (1771—1772) и И. Ситников (1773). Представление об этом здании значительно меняет хранящийся в Государственном Историческом музее в Москве не известный ранее первоначальный проект. Он обладает гораздо большими художественными и функциональными достоинствами, чем существующее здание,



40. Д. Кваренги. Концертный зал в Царском Селе (ныне г. Пушкин). 1782—1786 гг.

испорченное доделками и изменениями, а главное, полнее отражает стиль 60-х — начала 80-х годов.

Помимо Воспитательного дома и Кругомиссарията (1776—1780-е гг., архитектор Н. Легран), ранний классицизм представлен дворцами Екатерины II, которые она по установившейся традиции считала нужным строить в Москве. Таковы малоизвестный, несколько старомодный дворец в Коломенском (вторая половина 60-х гг.) и гораздо более зрелый проект Екатерининского дворца в Лефортове (1773).

Несравненно значительнее замысел Кремлевского дворца. Его автор — В. Баженов. Плоть от плоти отечественной культуры, он как бы олицетворяет собой зримый итог величественного пути, пройденного русским зодчеством в XVIII веке. Выросший в Москве, перенявший заветы Д. Ухтомского, ученик Академии художеств, пенсионер в Италии и Франции, первый из русских художников, удостоенный звания профессора Римской и члена Флорентийской и Болонской академий — таков Баженов, человек славной и вместе с тем почти трагической творческой судьбы. Многие его титанические замыслы не получили реального воплощения. И все же вклад его в русскую архитектуру огромен — как автора многих проектов и построек, как творца идей, образов и форм, оказавших неотразимое воздействие на его современников зодчих²⁶.



41. М. Казаков. Дом И. И. Барышникова в Москве. 90-е гг. XVIII в.

Неосуществленный проект Кремлевского дворца (1767—1775, *илл. 31*) — главное детище Баженова — до сих пор волнует воображение так же, как поражал он людей конца XVIII века. Дворец небывало обширен. Главный многоэтажный корпус с театром и зданием Коллегий гигантской стеной охватывает две трети кремлевского холма, стройной громадой вздымаясь над Москвой-рекой и Неглинкой. Грандиозен и идейный замысел сооружения — нового Кремля, центра государства, российского акрополя. Мысль эта типична для той эпохи и людей баженовского круга. Воспитанный в преклонении перед античностью, Баженов впервые остро и полно осознает отечественную культуру как часть бесценного общечеловеческого достояния, видит ее древности в ряду крупнейших мировых памятников прошлого. Дворец создается

Баженовым, по сути дела, как общественная постройка с площадью для народных собраний, театром, зоной соборов, с административным корпусом коллегий.

Не менее замечателен дом П. Е. Пашкова (старое здание Библиотеки имени В. И. Ленина в Москве), построенный Баженовым в 1784—1787 годах (*илл. 32*). Своим расположением на двух уровнях эта городская усадьба напоминает дворцово-парковые комплексы первой половины столетия. Парадный двор занимает верхнюю террасу, сад с прудами, фонтанами и цветниками лежит у ее подножия, а сам дом поставлен на границе между ними²⁷. Подобно большинству таких комплексов, дом Пашкова наделен фасадами, разными по своему облику. Со стороны сада объем здания развернут во всю ширину трехпавильонной композиции и включается в один из лучших ан-



42. М. Казаков. Голицынская больница в Москве. 1796—1801 гг.

самблей Москвы. Гораздо более камерным сооружение выглядит из парадного двора. Здесь Баженов всячески стремится привлечь внимание к главному корпусу, расширяя в его сторону парадный двор, показывая здание как архитектурную картину, заключенную в великолепную раму арки ворот.

Дом Пашкова оставляет впечатление удивительной легкости и стройности. Оно создается обычным для того времени обилием вертикалей: удлиненными окнами, тонкими изящными колоннами, пилястрами, непрерывной чередой обходящими здание, вытянутыми вверх портиками и т. д. Не менее сильно и ощущение нарядности и праздничности, которого Баженов добивается, используя почти полный арсенал декоративных средств архитектуры первого этапа классицизма.

М. Казаков — другой крупнейший московский зодчий — не прошел академической выучки и не ездил пенсионером за границу. Тем сильнее поражает его отточенный профессионализм, широта мысли, большие гуманитарные и технические познания. Казаков учился в школе-команде Д. Ухтомского, затем под руководством П. Никитина принимал участие в восстановлении Твери. Несравненно больше получил Казаков, работая с Баженовым над Кремлевским дворцом. Баженов приобщил своего помощника к образной проблематике классицизма, вывел его на дорогу большого искусства, сумел внушить ему понятие об архитектуре как о высоком роде человеческой деятельности. Трезвый, более рассудочный, склонный скорее к реальному взгляду на мир, чем к его фантастической интерпретации, Казаков не все из этого понял и принял. Однако он на



43. Р. Казаков. Церковь Мартина Исповедника в Москве. 1782 — 1793 гг.

всю жизнь сохранил облагороженное понимание своих задач и призвания. Об этом лучше всего свидетельствует здание Сената (1776—1787, *илл. 33*). Его проект был начат Казаковым всего год спустя после того, как Екатерина II прекратила работы по сооружению Кремлевского дворца. Поэтому московский Сенат в какой-то мере стал преемником замечательного баженовского замысла, приобретая особое, общерусское значение. Мастерски вписав свое здание в довольно неудобный участок Кремля, Казаков использовал план в виде равнобедренного (близкого к равностороннему) треугольника. Подобная элементарная геометричность, проявляющаяся не только в плане, но и в объеме, — важное отличие стиля 60-х — начала 80-х годов от барокко, предпочитающего хотя и симметричные, но предельно усложненные построения. Во внешнюю треугольную раму Сената вписаны подобные ей треугольники дворов, благодаря чему композиция строго фиксирована, сжата внутри четких границ. Этот принцип прямо противоположен вкусам барокко, бесконечной изменчивости его растекающихся от центра планов. В жесткой ограниченности схемы Сената мощно звучит

характерный для просветительства пафос ясности, определенности и разумности.

Объем здания представляет собой почти идеальный монолит — гигантскую треугольную призму со скошенными угловыми частями. Они велики и трактуются как самостоятельные элементы, главенствующие в общем облике при боковых точках зрения. Подобно фасадам Академии художеств, Кремлевского дворца и других зданий тех лет, поверхность Сената складывается из многих тонко моделированных планов как невысокий, тщательно отделанный рельеф.

За строгой плоскостной оградой внешних корпусов Сената скрыта знаменитая ротонда, к которой широким раструбом подводит парадный внутренний двор. Другой путь лежит через бесконечные перспективы коридоров, направляющих все вперед и вперед, пока движение не застынет в абсолютном покое и замкнутости огромного круглого зала — функционального, идейного и композиционного центра здания (*илл. 34*)²⁸. Сенат завершает первую половину творчества М. Казакова. К дальнейшей судьбе мастера мы обратимся позже, в разделе, отведенном зодчеству середины 80-х — 90-х годов.

Самым значительным в архитектуре провинции времен раннего классицизма было проектирование и строительство административных и административно-торговых комплексов. Такие работы велись в Твери (1767 — конец 80-х гг.), Калуге (1780—1787), Нижнем Новгороде (1782—1788), Ярославле (1786—1787), Туле (начало 80-х гг.), Вятке (конец 70-х гг.), Смоленске (1779), Симбирске (конец 70-х гг.), Уфе (конец 70-х гг.) и некоторых других городах. Ставшие необходимыми в связи с новыми тенденциями в экономике и политике, особенно с развитием администрации на местах, эти сооружения составляли целые районы в центрах старых городов. Иногда, как было раньше у Баженова, средневековые постройки заключались внутри огромного классицистического комплекса и почти заслонялись им. Тогда новое решительно главенствовало в ансамбле (комплекс в Симбирске). Однако чаще использовались композиционные приемы, основанные на равноправном сочетании старых и новых зданий. В этих случаях классицистические сооружения располагались по сторонам, напротив, позади древнерусских построек (комплексы в Нижнем Новгороде, Ярославле, Калуге) или, как казаковский Сенат в Москве, внутри старых ансамблей на их главных осях. Связи между новыми и древними элементами ансамбля подчеркивались и совпадением основных членений (например, в Нижегородском кремле). Даже вынося новые комплексы за пределы средневекового центра, зодчие стремились соотнести их, располагая административные ансамбли на проспектах-осях, устремленных к кремлевским сооружениям (Тверь, Тула). Мастерство сочетания старого и нового в пределах одного ансамбля, отличающее архитектуру 60-х — начала 80-х годов, было воспринято и развито в начале XIX века (работы О. Бове и К. Росси). Комплексы провинциальных городов обладают всеми уже отмечавшимися чертами, типичными для произведений раннего классицизма. Схожие по стилю и такие разные в своей индивидуальности, они эффектно венчают берега рек (Калуга, Нижний Новгород), раздвигают четкими, красивыми по форме площадями строгую перспективу главного про-



44. И. Егоров. Военный госпиталь в Москве. 1798—1802 гг.

спекта (Тула, Тверь), веером выбрасывают лучи улиц (Ярославль) или концентрируют застройку городского центра, стягивая ее к главной круглой площади (Симбирск, Уфа).

Большое место в провинциальном зодчестве занимает строительство по «образцовым» проектам, разработанным столичными архитекторами. Таковы Присутственные места, возведенные во Ржеве и в уездных городах Новгородской, Тульской, Ярославской, Калужской губерний, почти однотипные с ними банковские конторы в Нижнем Новгороде и Курске и очень сходные Присутственные места в городах Курской губернии — Обояни, Белгороде, Старом Осколе, Тиме, Дмитриеве и Судже, а также в Балахне под Нижним Новгородом²⁹. В большинстве случаев это небольшие двухэтажные здания, очень близкие «образцовым» жилым домам тех лет. Процесс типизации, как мы назвали бы сейчас это явление, захватывает даже архитектуру дворцов. Так, почти совершенно одинаковы раннеклассицистические проекты императорских дворцов в Смоленске (1765, *илл.* 35), Новгороде (1771) и Харькове (конец 70-х гг.)³⁰. Наиболее специфичной и старомод-

ной чертой этих построек является использование малого ордера, почти не применявшегося в русском зодчестве с середины XVIII столетия, и введение барочных картушей в боковых ризалитах.

Картину всероссийского размаха строительства дополняют дома, строившиеся по нескольким утвержденным вариантам почти во всех крупных городах страны, и здания, возводившиеся по индивидуальным проектам (например, дома Гендрикова и Епанишникова в Москве, Мятлевых и Веймара в Петербурге). Очень интересно наблюдать, как в строгие, несколько абстрагированные формы столичных прототипов местные вкусы и традиции вплетали неповторимо своеобразные черты, вроде удивительно живых и изящных побегов орнамента на домах Вологды.

В архитектуре усадеб раннего классицизма ощущается заметное воздействие если не общественных, то во всяком случае городских сооружений. Объемы зданий часто уплотняются, как и в городе, в компактные четкие блоки, а в генеральных планах появляются некоторые отзвуки градостроительных приемов. Иногда круглый парадный двор обстраивается периметром



45. И. Еготов (?). Усадьба Дурасовых в Люблино. 1801 г.

флигелей, несколько напоминая маленькую площадь (Волынщина под Москвой, 70-е гг. XVIII в.), или главный дом ставится посреди двора, как собор в центре главной площади, границы которой намечены флигелями (Петровское-Алабино, точнее Петровское-Княжищево, под Москвой, М. Казаков, 1776—1780). Еще ярче общие черты архитектуры периода отражаются в объемах, фасадах и интерьерах. В усадьбах появляется довольно специфичный для того времени тип почти кубического главного дома, наиболее полно отвечающий стремлению к предельной простоте и геометричности форм (Петровское-Алабино, Белкино под Калугой, 70-е гг.; Тайцы, 1774—1778, Сиворицы, 1775—1776 и дача Строганова, *илл. 36* — все под Петербургом). Последнее сооружение, спроектированное не позже 1760 года, особенно примечательно тем, что оно, по сути дела, открывает период классицизма. Лишь декор центра его главного фасада и детали боковых корпусов звучат воспоминаниями о барокко.

В противоположность раннему этапу классицизма, культивирующему тип общественного здания, ведущее место в архитектуре строгого классицизма середины 80-х — 90-х годов занимает построенный по индивидуальному проекту богатый частный дворец. Его черты в той или иной форме проступают не только в им-

ператорских резиденциях (дворец в Павловске, 1782—1786, Слободской дворец в Москве, 1796—1799), но и в общественных зданиях.

Среди тех, кто немало способствовал великолепию расцвету русской архитектуры конца XVIII века, видное место занимает И. Старов — человек огромного дарования и больших познаний. Начало его жизненного пути было таким же, как у Баженова. Оба мальчика были привезены из Москвы, оба учились в Академии художеств и были посланы за границу совершенствовать свое мастерство. Подобно Баженову, Старов сохранил на всю жизнь приверженность высоким идеалам искусства и ту возвышенность мышления, которая апеллирует к наиболее впечатляющим образам античности. Чуждая приземленности, говорящая языком большого искусства, архитектура Старова величественна, сдержанна, а иногда и глубоко лирична.

Свои первые работы — усадьбы Никольское-Гагарино под Москвой (1773—1776), Богородицк (1771—1778) и Бобрики (проект 1771) недалеко от Тулы — Старов строит в формах раннего классицизма. Таков, в частности, дворец в Богородицке, к которому сходятся пять лучей — улиц города, лежащего у его подножия. Благородная сила этих композиций предвещает наиболее

значительные сооружения Старова — его Таврический дворец (1783—1789) и резиденцию в Пелле (1785—1789). В их сложном построении, великолепном эффекте многократно повторенных колоннад есть большая театральность, точнее стремление создать особый, прекрасный, праздничный мир. Однако в отличие от работ Баженова эта тенденция не выходит здесь за границы реальности.

В основе Таврического дворца лежит излюбленная в строгом классицизме трехчастная объемно-планировочная схема. Характерен для этого стиля и фасад дворца: легкая графичность обработки, типичная для построек предшествующей поры, уступает место простой глади стены; портик отторгнут от нее и противопоставлен ей. Двойная колоннада, как скульптурная группа, выглядит подчеркнуто объемной на фоне чистой плоскости фасада.

Таврический дворец был одним из первых зданий Петербурга, знаменовавших наступление новой фазы в развитии классицизма. Однако и в нем и в последующих постройках Старова мелькают отдельные черты архитектуры 60-х — начала 80-х годов то в виде леса колонн, то как неистребимая приверженность к овальным и эллиптическим залам (илл. 37). Пожалуй, именно воспоминания о прошедшем этапе и составляют в этот период специфику творческой манеры Старова.

Среди лучших мастеров строгого классицизма достойное место занимает Ч. Камерон. Шотландец по происхождению, вынужденный эмигрировать из Англии по политическим соображениям, Камерон много лет прожил в Италии, изучая важнейшие памятники античности. Его издание обмеров римских терм и высокая репутация знатока искусства древности послужили поводом для приглашения Камерона в Россию. С ней он связал два последних десятилетия своей жизни и по праву считается русским зодчим.

Камерон — мастер лирического утонченного дарования, с удивительно обостренным ощущением красоты архитектуры и ее единения с природой. С наибольшей полнотой он проявляет себя в сфере камерных загородных резиденций, небольших дворцов, павильонов, искусстве интерьера. В основе творчества Камерона лежит его четкое кредо, которому он неукоснительно следует, — органическое сочетание идей и форм, восходящих к виллам Палладио, с образами и деталями, почерпнутыми из подлинной римской и греческой античности.

Камерон, например, первым вводит в русскую архитектуру (знавшую до этого лишь римскую античность в преломлении зодчих Ренессанса) настоящий греческий ордер и помпеянский декор. Правда, они не нашли применения в его время и возродились лишь много лет спустя в новой интерпретации мастеров русского ампира. Палладианские же устремления Камерона совпадали с общей направленностью архитектуры строгого классицизма.

Широко известен его комплекс Холодных бань, Агатовых комнат, Камероновой галереи и всякого сада (1780—1786, илл. 38), примыкающий к Царскосельскому дворцу Растрелли. В основе замысла лежит желание создать уголок античности на русской земле. Общая композиция ансамбля строится на противопоставлении тяжелого, облицованного диким камнем низа и очень легкого верха.



46. М. Казаков. Дом И. И. Барышникова в Москве. 90-е гг. XVIII в. Зал

Особенно остро это ощущается в Камероновой галерее. Ее каннелированные колонны, широко расставленные, как в деревянных этрусских храмах, кажутся подчеркнуто хрупкими по контрасту с мощными аркадами первого этажа, а узор лестничных решеток выглядит особенно утонченным на фоне грубых блоков цоколя.

Вторая крупнейшая работа Ч. Камерона — ансамбль в Павловске, великолепный образец дворцово-паркового комплекса эпохи строгого классицизма (илл. 39). В эти годы регулярные сады заменяются пейзажными парками с извилистыми дорожками, светлыми речками, струящимися среди рощ и лугов, тихими прудами, осененными тяжелыми купами деревьев, с павильонами и беседками, как бы произвольно расставленными в живописных уголках. Дворец построен по трехпавильонной усадебной схеме, обычной для того времени, обладает крупными портиками, контрастно выделенными на чистой глади фасадов, и отличается лаконичностью декора.

Один из крупнейших зодчих рассматриваемого периода Д. Кваренги родился в итальянском городе Бергамо. Подобно другим мастерам XVIII столетия, Кваренги беззаветно увлекался Палладио и памятниками

римской античности, изучению и обмерам которых посвятил немало времени. В 1780 году он уехал в Россию, где прожил всю остальную жизнь, отдав русской архитектуре пыл души, полет фантазии и многолетний напряженный труд.

Кваренги принадлежит множество зданий в Петербурге, Москве, провинциальных городах и усадьбах. В большинстве своих общественных и частных сооружений, согласуясь с общей направленностью строгого классицизма, он варьирует излюбленный тип богатого особняка — четкого геометрического объема, вырастающего на прямоугольном или имеющем форму «покоя» П-образном плане (Английский дворец в Петергофе, 1781—1789, Академия наук в Петербурге, 1783—1789). Грани объема представляют собой нетронутые, ясно читаемые плоскости. Они скрывают внутреннюю структуру здания, отграничивают его сердцевину от внешнего мира, замыкают в себе, подобно жесткой тонкостенной оболочке. Поверхность оживлена лишь горизонтальными тягами, которые «отчеркивают» каждый этаж. Этот прием заменяет раннеклассицистический принцип членения многоэтажной постройки на два компонента: цоколь и основную часть, состоящую из главного и верхнего этажей. Наиболее излюбленной становится композиция, слагающаяся из самостоятельных, ясно обозначенных частей. На фоне нетронутой глади стен пластично выделяется крупный портик, равный чуть ли не трети длины всего фасада (больница на Литейном проспекте в Петербурге, 1803—1805). Преувеличенные размеры портика, его удаленность от стен отражают не только личные вкусы зодчего, но и общие устремления строгого классицизма³¹. Кваренги и его современники остро воспринимают самостоятельную ценность колоннад, уводят их от стен, свободно располагая в пространстве перед фасадом главного корпуса или по сторонам от него, протягивая их к флигелям (Александровский дворец в Царском Селе, 1792—1796, Ассигнационный банк в Петербурге, 1783—1790).

Поиски прекрасного идут исключительно в рамках античных форм, осмысленных и воспринятых по-современному. Кваренги и почти все зодчие тех лет берут за основу римскую античность, но отыскивают среди ее канонов наиболее созвучные вкусам своей эпохи. Так, в частности, выбираются самые тяжелые пропорции каждого ордера, в то время как в раннем классицизме, наоборот, использовались самые легкие.

Современник Д. Кваренги Н. Львов не получил специального образования и увлекался архитектурой наряду с поэзией, музыкой, фольклором, графикой и техникой. Он перевел и издал трактат Палладио, где в примечаниях сформулировал идеалы русского классицизма середины 80-х—90-х годов³². Устремления Львова ясно ощущаются не только в его усадьбах, но и в увенчанных куполами четких кубах соборов с портиками по сторонам, восходящих к образу виллы Ротонды Палладио (соборы в Могилеве, 1781—1798 и Торжке, 1785—1796), и в здании Кабинета — неосуществленной административной постройке с трехчастной усадебной схемой и типичными для тех лет парадными дворами.

В своем развитии московская школа также прошла стадию строгого классицизма, с характерной для него суммой черт и излюбленным видом зданий — богатым

частным дворцом. От петербургских домов особняки Москвы несколько отличаются своей объемно-пространственной структурой. Эта специфичность обусловлена разницей в приемах застройки. В невской столице всегда ощущалось стремление к сплошному фронту улиц, и здания там часто вплотную примыкают друг к другу. В Москве дома ставятся хотя и на красных линиях, но, как правило, с разрывами. Вот почему вместо петербургского особняка, сугубо фронтального, порой вообще не имеющего торцовых фасадов, в Москве возникают здания, рассчитанные на многосторонний обзор, с флигелями, свободно раскинутыми по бокам главного корпуса. Здесь гораздо охотнее, чем в Петербурге, строят особняки, расположенные в глубине участка, — своеобразные городские усадьбы с курдонерами, развивающие традицию жилых домов середины XVIII столетия.

В Москве строгий классицизм впервые появляется в работах М. Казакова. Казаков создает новые современные типы великолепных частных дворцов и общественных зданий, столь совершенных, что они являются истинными образцами для других зодчих-москвичей на протяжении всего периода. От произведения к произведению, от дома И. И. Демидова конца 80-х годов до домов Барышникова (*илл. 41*), Козицкой и Губина 90-х годов Казаков оттачивает, совершенствует композицию своих особняков. Ее основой становится строжайшее членение на три-пять элементов: главный корпус и флигели, центр главного корпуса и его пониженные крылья, центральный портик и боковые части, отмеченные тройными окнами, балконами, особыми наличниками, барельефами или декором. Некоторые особенности в те годы свойственны только манере Казакова (например, проезд в центре главного корпуса), большинство же других составляют общие черты строгого классицизма. Влияние архитектуры богатого дворца, опирающегося на традиции Палладио, заметно в московских общественных зданиях не меньше, чем в Петербурге. До известной степени это характерно для Благородного собрания (ныне Дом союзов, перестройка 1784—1795) и особенно для одной из крупнейших построек того периода — Голицынской больницы М. Казакова (1796—1801, *илл. 42*). От принятого типа жилой усадьбы в ней сохраняется трехчастность композиции. Она состоит из основного, более высокого корпуса, боковых полукруглых галерей и флигелей. Главные фасады каждого из них самостоятельны и внутренне завершены. Своеобразие сооружения явственно ощутимо в том, как оно одновременно отделено от улицы своим двором и невысокой оградой и вместе с тем раскрыто навстречу ей гостеприимным объятием флигелей.

Находясь долгие годы во главе Экспедиции кремлевского строения, Казаков имел много учеников. Они работали вместе с ним в Москве и провинции, но в общем далеко уступали ему по своей одаренности. Наиболее известные мастера — последователи Казакова или просто современники, строившие в 80-х—90-х годах, — Р. Казаков, И. Егоров и Е. Назаров. Среди работ Р. Казакова выделяются церковь Мартина Исповедника (1782—1793, *илл. 43*), колокольня Андроникова монастыря (1799, не сохранилась) и приписываемый ему дом Баташова на Швивой горке (1798—1802). И. Егоров вошел в историю русского зодчества



47. Дом П. М. Золотарева (Кологривовой) в Калуге. 1805 — 1808 гг.

как автор чисто классицистических и псевдоготических построек, выполненных преимущественно в начале XIX столетия. Его Военный госпиталь (1798—1802, *илл.* 44) отражает общую закономерность в эволюции общественных зданий и варьирует тему большой классицистической усадьбы с флигелями и галереями-переходами, вытянутыми по одной прямой. Е. Назаров скорее стремится приблизиться к В. Баженову, своему родственнику и учителю, под началом которого он много работал. Лучшая работа Назарова — Странноприимный дом (1794—1807) представляет собой своеобразное отражение проекта Павловской больницы Баженова и, подобно ей, говорит об использовании форм строгого классицизма зодчим, верным его раннему этапу³³.

Проектирование и строительство в губернских и уездных русских городах этих лет ведется, в общем,

теми же методами, что и в 60-х — начале 80-х годов. По-прежнему четко выделяются окраины и парадная центральная зона, неизменна приверженность веерным и прямоугольным планам, периметральной застройке со строгим соблюдением красных линий улиц, закреплению границ кварталов угловыми зданиями и т. д. Пожалуй, теперь в провинции теряет силу лишь стремление к равновысотному, единообразному, по возможности сплошному фронту улиц, столь сильное на предыдущем этапе. Это изменение закономерно: поставив в центр внимания единичное произведение — богатый частный дворец, — зодчие не могут растворить его в ансамбле, безраздельно подчинить городу. Сооружение, как правило, ставится на свободной территории и не примыкает к соседним строениям, его объем легко читается с разных сторон; все его фасады (а не один, как часто в раннем классицизме) становятся художе-



48. В. Баженов. Усадьба Царицыно. Хлебные ворота. 1784—1785 гг.

ственно значимыми. Иными словами, торжествует принцип — здание среди пространства, заменяющий собою прежний — пространство (города), заключенное среди зданий.

Наиболее ярко черты строгого классицизма проявляются все-таки не в особенностях градостроительства, а в архитектурном облике отдельных сооружений. Причем, как обычно в провинции, этот этап стиля запаздывает по сравнению с Петербургом и Москвой (90-е гг. XVIII в.—1810-е гг.).

Подобно столичным, провинциальные общественные постройки напоминают современные им богатые частные дворцы тех лет, обладая парадным двором (Присутственные места в Харькове)³⁴, трехпавильонной композицией (Хлюстинская богадельня в Калуге), повышенной средней частью (гимназия в Рязани). Некоторые из них ориентируются на жилые дома Г-об-

разные в плане, с закрепляющей угол смежных улиц ротондой (например, Дворянское собрание и Мальшинская богадельня в Рязани).

Черты нового ощутимы и в торговых сооружениях провинции. Примером могут служить несуществующие ныне ряды в Нижнем Новгороде (1782) — изящный периптер ионического ордера, легко вознесенный на арочном первом этаже-цоколе. Традиционная для таких зданий архитектурная тема массивной стены, прорезанной аркой, заменена здесь диаметрально противоположным мотивом ажурного каркаса, воплощенного в колоннаде³⁵.

«Образцовый» жилой дом 60-х — начала 80-х годов все чаще уступает теперь место особняку, построенному по индивидуальному проекту. Таковы дом Матвеевских в Ярославле (90-е гг.—1809), дом Акатовых в Костроме, жилой дом в Саратове³⁶. До сих пор не-



49. М. Казаков. Петровский подземный дворец в Москве. 1775—1782 гг.

которые из них сохраняют, подобно дому П. М. Золотарева (Кологривовой) в Калуге (1805—1808), тонкой работы барельефы, прекрасно нарисованные и исполненные кованые решетки и фонари, совершенные по формам карнизы и капители, интересные росписи и лепнину в интерьерах (илл. 47).

Среди лучших сооружений того периода много усадеб. Это и торжественные Ляличи, Хотень, Вороново, Знаменское-Раёк, Надеждино и сугубо камерное, поэтическое Елизаветино³⁷. Весьма различные по размерам, облику и эмоциональному строю, они одинаково тесно связаны с природой и обретают особую красоту в гармоническом или контрастном сопоставлении с окружающим пейзажем. Еще шире, чем в городе, здесь распространяются типичные для строгого классицизма объемно-планировочные схемы (Диканька, Самойлово, Ярополец Гончаровых, Петрово-Дальнее, Валуево)³⁸.

Новые принципы явственно ощущаются и в общем облике центральных зданий: свойственный предыдущему периоду компактный блок заменяется компози-

циями, составленными из самоценных объемов-ярусов (Люблино, илл. 45, дача «Голубятня»)³⁹.

В отличие от интерьеров раннего классицизма, трактованных как монолитные оболочки, помещения слагаются теперь из четко обособленных, внутренне завершенных элементов. Стены разделяются резкими гранями прямых углов, а перекрытия подчеркиваются сильно вынесенными карнизами. Исчезают филенки, одинаково покрывавшие ранее и стены и потолок. Теперь каждый из этих элементов обрабатывается по-своему, что еще более способствует его самоопределению. Отлично согласуется с указанными принципами и характерное для тех лет строгое разделение отделки на несущие части — «опоры» (пилястры, лопатки и т. д.) и несомые — антаблементы, «балки» и «ребра» перекрытий. Они входят в иллюзорную стоечно-балочную или сводчатую систему в качестве самостоятельных, но немислимых друг без друга элементов и зрительно образуют нечто вроде каркаса, который преподносится как основная несущая структура интерьера, приобретает массивность и рельефность. Ар-



50. Ярополец Гончаровых. Церковь и башни ограды. 1755 г., конец XVIII — начало XIX в.

хитектурная «тема стены» сменяется своей противоположностью — «темой каркаса». Все остальное — части стены, заключенные между деталями ордера, «дно» кессонов и кассет перекрытий и т. д. — трактуется как заполнение промежутков, «просветов» каркаса.

Такие принципы легли в основу господствующей системы отделки интерьера. Наиболее полно она осуществлена Д. Кваренги (Концертный зал в Царском Селе, *илл. 40*), но характерна также для работ Ч. Камерона в Павловске, для большинства произведений М. Казакова эпохи строгого классицизма (дом Барышникова, *илл. 46*, Голицынская больница) и множества зданий других мастеров эпохи. Указанные черты проявляются и в комплексе Агатовых комнат, и в

личных апартаментах Екатерины II в Царскосельском дворце, хотя приемы отделки здесь несколько иные. Специфика этих работ Камерона кроется в изысканной утонченности, нежности пропорций и форм, в замене мрамора и стука чеканной медью и бронзой, цветным стеклом и полудрагоценным камнем. Близкая по духу система декора использована М. Казаковым в его знаменитых «Золотых комнатах» дома И. И. Демидова в Москве (1789—1791): почти ювелирная проработка резных деревянных и лепных деталей, тонкие, как бы сошедшие с помпейских росписей колонки.

Монументально-декоративная скульптура и живопись, обогащающие, раскрывающие архитектурный образ и способствующие его особой гуманизации, зако-

номерно находят свое место в интерьере строгого классицизма. Стремясь сохранить целостность помещения, не нарушить его ордерный «каркас» и плоскости стен, мастера вводят в барельефы взамен пейзажных задников нейтральный гладкий фон, а порой вообще отказываются от скульптуры, обращаясь к ее изображению средствами живописи (гризайль). Той же цели служат чисто орнаментальные росписи и лепнина. Последние часто выступают в совершенно новой, характерной лишь для строгого классицизма форме арабесок. Их применяют Камерон и Мартос в Царскосельском дворце, Воронихин во вновь отделанных залах барочного дома Строганова на Невском проспекте (первая половина 90-х гг.). Популярны в строгом классицизме пейзажные росписи приобретают все более станковый характер. Заключенные в рамы, они воспринимаются как картины на стене (дом Щепочкина в усадьбе «Полотняный Завод» бывшей Калужской губернии), а не как проемы, раскрывающие интерьер во внешний мир.

На протяжении второй половины XVIII века классицизм бесспорно господствует в архитектуре. Однако наряду с ним имеется ряд сопутствующих направлений, объединяемых общим свойством — «неклассицистичностью». В конечном счете они представляют собой фантазии на темы старого зодчества разных стран и народов. Подобные течения характерны не только для России, но и для других государств.

Самым крупным и наиболее интересным из них в России является так называемая псевдоготика⁴⁰. Начало ее связано с церквями в Поджигородове (1759—1763) и Черкизове-Старках (1759—1763), которые приписываются В. Баженову, но в принципе могут принадлежать и другим мастерам московской школы. Если плановые и объемные композиции этих храмов не отличаются новизной, то декоративные детали носят необычный, сочиненный характер. Они не похожи на барочные и классицистические, но далеки и от буквального сходства с древнерусскими прототипами. Более того, появляются новые мотивы: детали западноевропейского средневековья — готические стрельчатые арки и пинакли. Таким образом, здесь ощущаются еще робкие, но важные по своей новизне тенденции.

Наибольший расцвет этой линии зодчества падает на 70-е годы и связан с именем того же Баженова. Он впервые воспринимает древнерусские формы как национальный вариант мирового средневекового наследия. Благодаря этому традиции отечественной и западноевропейской архитектурной старины в его работах перестают существовать независимо друг от друга и сливаются в едином образе древнего, или «готического», как тогда говорили, зодчества. В таком понимании немало от «ученого» освоения прошлого, что заметно отличает подход Баженова к наследию в 70-е годы от восприятия его зодчими в 50-х и 60-х годах.

Обращению крупнейших мастеров к этому направлению способствуют тенденции сентиментализма, характерные для того времени. Чувствительность, преклонение перед славным прошлым, поэтическое переживание таинственной прелести древних руин в какой-то мере свойственны всем подобным явлениям.

Увлечения псевдоготическими формами во второй половине XVIII столетия питались не только патриоти-



51. Турецкий киоск в Царском Селе. Конец 70-х гг. XVIII в. Рисунок Д. Кваренги



52. Ю. Фельтен. «Скрипучая» беседка в Царском Селе (ныне г. Пушкин). 1778—1786 гг.



53. Л. Бунин. Страница лицевого букваря К. Истомина. Гравюра на меди. 1692—1694 гг.

ческими устремлениями прогрессивной интеллигенции, но и активной поддержкой двора, в частности Екатерины II, чей интерес к средневековой объяснялся общеевропейской модой. Это несерьезный подход способствовал «игрушечному» или временному декоративному характеру некоторых таких построек.

70-е годы отмечены сооружением крупнейших псевдогоготических ансамблей — Ходынских строений (автор В. Баженов, при участии М. Казакова, 1774—1775) и Царицына (В. Баженов, 1776—1785, илл. 48)⁴¹. Работа над ними привлекала Баженова не только в идейном плане, она давала неограниченный простор для творческой фантазии, романтического мышления талантливой руки рисовальщика, удовлетворяла его тягу к почти самодовлеющей форме и цвету.

В Царицыне следование духу древнерусской архитектуры не сводится лишь к восприятию ее декоративного убранства. Автор пытается воспроизвести более существенные признаки старого зодчества — структуру его ансамблей, принципы многообъемного и многопланового построения, связанную с этим многофасад-

ность, рассчитанную на постепенное восприятие комплекса. Однако во внутренней планировке зданий Баженов чаще всего опирается не на древнерусские традиции, а на методы современного классицизма. Чтобы планы не уступали по необычности фасадам, Баженов прибегает к усложненности, к непривычным сочетаниям фигур. Листы его чертежей напоминают изысканную графическую орнаментацию, а здания становятся непригодными не только для обыденных нужд, но и для придворного быта. Таким образом, рассматриваемое направление даже в лучшем произведении — Царицыне обнаруживает определенную двойственность. Оригинальность генерального плана и декора сочетается с заимствованием у господствующего стиля основополагающих особенностей внутренней планировки и решения фасадов. Сказанное помогает наметить отношения баженовского ансамбля с древнерусским наследием и ранним классицизмом, ничуть не снижая его собственно эстетических достоинств, обладающих огромной притягательной силой.

Несамостоятельность псевдогоготического течения яснее ощущается в работах большинства зодчих — современников Баженова. В их сооружениях специфичны лишь формы отделки, а типы планов и объемов заимствованы из раннего, или строгого классицизма (Петровский подъездной дворец в Москве М. Казакова, 1775—1782, илл. 49, Гостиный двор в Калуге, 1784—1821, усадьба Вишенки в бывшей Черниговской губернии, не ранее 1767—1787). Не выдерживая соперничества с ведущим стилем, псевдогоготика чаще всего включает в свою сферу служебные постройки и малые архитектурные формы, оставляя главные элементы комплексов классицизму. Примеры этого многочисленны и разнообразны: казаковские ограды церкви в Рай-Семеновском под Москвой (80-е гг.) и Старо-Голутвинского монастыря под Коломной (1778), ограды в Валуеве, Воронцове, Яропольцах (Гончаровых, илл. 50, и Чернышевых), Гребневе под Москвой, башни Яковлевского монастыря в Ростове Великом (80-е — 90-е гг.) и т. п.

В раннеклассицистические годы к псевдогоготическому, прежде чисто московскому направлению, примыкают и постройки архитекторов-петербуржцев в загородных императорских резиденциях и в усадьбах крупной знати (Адмиралтейство, 1773—1777, и Эрмитажная кухня, 1775, В. Неелова, Баболовский дворец И. Неелова, 1783—1785, — все в Царском Селе; Островки под Петербургом, 1783—1790, И. Старова). Названные мастера реже, чем московские, обращаются к древнерусскому наследию и чаще используют опыт готики. Это особенно сказывается в творчестве Ю. Фельтена, многие работы которого прямо подражают западноевропейскому средневековью, тем самым существенно отличаясь от произведений Баженова (Чесменская церковь под Петербургом, 1777—1780, чугунные «готические» ворота в Царском Селе, 1777—1778).

Наряду с псевдогоготическим направлением основным архитектурным стилям XVIII века сопутствуют «китайщина» и «японщина». Еще в петровское время «в восточном вкусе» отделяются одно из помещений Монплезира (Японский кабинет) и некоторые комнаты в Большом петергофском дворце. Эта приверженность к редкостному, экзотическому, сопровождаемая собирательством великолепных подлин-

ных китайских ваз, посуды, лаков, тканей, иногда проявляется и в последующую эпоху. В частности, устраиваются «китайские» зал и комната в Большом царском дворце. А. Ринальди вводит «китайские» интерьеры в полукаменный дворец Петра III в Ораниенбауме (1758—1762). «Китайская» отделка стен сочетается там с рокайльным декором перекрытий и паркетов, с мягкими, типичными для этого стиля формами внутреннего пространства. Такие залы, как и в петровское время, украшает настоящий драгоценный китайский фарфор, мебель, резной камень и ткани. Характерно это и для Китайского дворца, построенного Ринальди в Ораниенбауме в 1762—1768 годах.

В 70-е — 80-е годы «китайский вкус» начинает сказываться не только в отделке интерьеров, но и во внешнем облике построек. Появляются работы В. Неелова (Большой каприз, Крестовый мост), Ю. Фельтена (театр, «Скрипучая» беседка, *илл. 52*), Ч. Камерона (чугунные мосты) — все построенные в парках Царского Села. «Парящие» кровли со сложными завершениями, причудливые объемы, фантастические украшения и орнаменты выражают «китайский» дух этих сооружений. Весьма примечательно, что подобные элементы без колебаний сочетают со стрельчатыми, «готическими» окнами, с такими же переплетами, с классическим ордером. Очевидно, люди XVIII века ощущают близость между псевдоготикой и «шинуазри» — декоративистскими течениями, всегда несущими оттенок игры в древность или экзотику.

Более редки постройки в «турецком духе». Они появляются в 70-х годах, во время войны с Турцией. Примерами могут служить Турецкий киоск в Царском Селе (*илл. 51*) и Турецкий дом с театром в усадьбе Черешенки Румянцева-Задунайского в бывшей Черниговской губернии, разрушенный к середине XIX века. В них нет ничего принципиально нового по сравнению с рассмотренными направлениями. Это явление также сопутствует основному стилю, еще более камерно и декоративно, и лишь исходит из других истоков — мусульманского зодчества.

В целом же, из всех течений, сопровождающих основные стили XVIII столетия, наиболее значительным смогло стать лишь псевдоготическое направление благодаря высоким патристическим идеалам, положенным в его основу Баженовым, и исключительному личному дарованию этого архитектора.

В истории русской архитектуры XVIII век не только открывает новую полосу развития, но и подготавливает зодчество следующего столетия, во многом опирающееся на опыт раннего и строгого классицизма. Мастера 1800—1830-х годов наследуют отработанные приемы построения больших общественных комплексов, подчеркнутую идейность скульптурного и живописного убранства раннего классицизма, претворяя все по-своему, но в столь же совершенных формах. Эти традиции синтезируются с идущим от строгого классицизма искусством компоновки особняков, любовью к объемности и многофасадности сооружений, тяготением к нетронутой глади стен, к подлинно античным формам ордера. Таким образом, важнейшие достижения двух начальных этапов классицизма не пропадают и не забываются, составляя фундамент для его завершающей стадии, великолепный расцвет которой падает на первую треть XIX века.

Графика, и прежде всего гравюра, — это область искусства, где очень рано и очень ясно проявилось новое светское направление развития русской художественной культуры. Уже на рубеже XVII и XVIII веков гравюра начинает служить делу просвещения.

В это время существовали развитые традиции ксилографии, осваивалась гравюра на меди. Она допускала большую, по сравнению со старой обрезающей ксилографией, точность рисунка и тонкость светотени. Овладение этой техникой шло успешно благодаря издавна накопленному опыту украшения гравировкой изделий из металла. Немало способствовали укоренению ее в Москве работающие здесь украинские граверы Л. Тарасевич, И. Щирский и другие. Наконец, в самые последние годы XVII столетия началось широкое приобщение русских мастеров к западноевропейской практике гравирования.

Из приглашенных Петром I в Россию художников-иностранцев едва ли не самыми первыми прибыли именно граверы. Обучение рисованию и гравировальному («грудорывальному» или «градорывальному», как тогда говорили) искусству ставилось как первой важности задача перед теми, кого Петр посылал учиться за границу. Все это очень скоро дало своеобразный сплав традиционного и нового, который представляла собой русская гравюра конца XVII — первой четверти XVIII века.

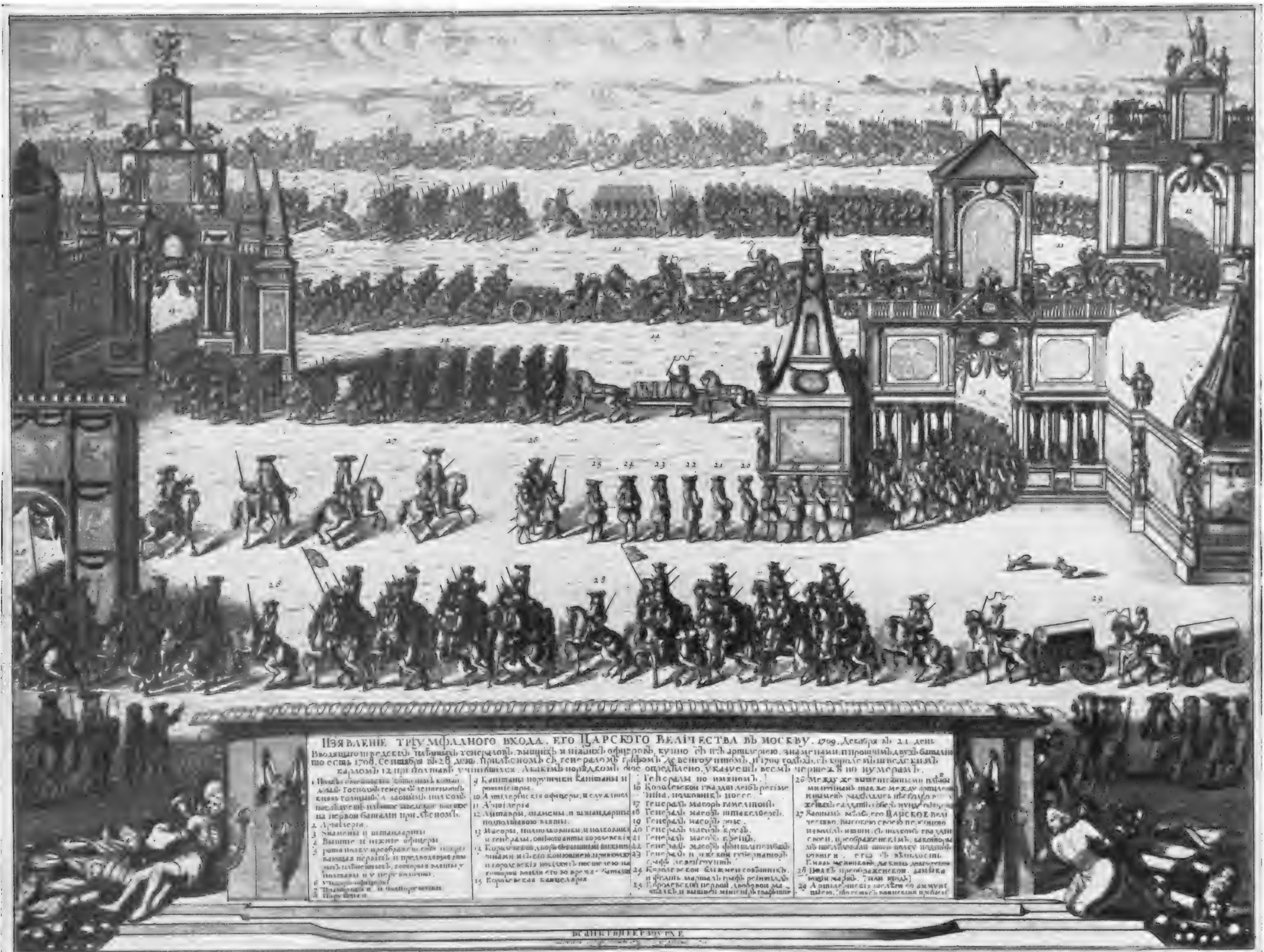
Композиция страниц букваря К. Истомина, награвированных в 1692 году мастером-серебряником Оружейной палаты Л. Буниным, исполнена еще в духе старопечатной русской книги (*илл. 53*). Различные начертания той или иной буквы алфавита — в виде человеческой фигуры, славянским уставным письмом и скорописью, по латыни и по-гречески, изображения предметов, названия которых с данной буквы начинаются, наконец, строки виршей — все это ритмичными рядами заполняет поле листа. Сами же изображения предметов уже чужды каким-либо сложившимся де-



54. Лубочная картинка «Пан Трык и Херсона». Раскрашенная гравюра на дереве. Середина XVIII в.



55. А. Зубов. Панорама Петербурга. Гравюра на 8 досках, офорт, резец. 1716 г.



56. А. Зубов. Торжественное вступление русских войск в Москву после победы под Полтавой. Гравюра офорт и резцом. 1711 г

коративным формулам, они просты, неказисты, но понятны, в них чувствуется доверие мастера к познавательным возможностям рисунка.

На фронтисписе «Арифметики» Л. Магницкого, гравированном работавшим в Москве украинцем М. Карновским в 1703 году, кроме геральдических украшений, помещены фигуры Пифагора и Архимеда, таблицы и приборы, мешки и сундуки с золотом, глобус. Все это служит указанием на полезность математических знаний и доступность их человеческому уму. В этих фигурах уже достигнута объемность, есть тут и стремление, хотя еще несколько наивное, передать предметы в перспективном сокращении. Более же всего примечательна в этом листе попытка дать аллерию совершенно светского содержания и вместить в художественный образ целую сумму исторических сведений и полезных рекомендаций.

Требование связи искусства с науками, «правду физическую показывающими», определило новые художественные особенности гравюры. Коренным образом изменились ее задачи: документация и прославление важнейших событий и сторон государственной жизни стали ее содержанием. Мы видим это в листах, увековечивающих победные баталии, триумфальные шествия и празднества, строительство Петербурга, в альбомах и книгах, вроде «Книги Марсовой» (1713), где чередуются гравюры и реляции, посвященные ходу шведской войны, в портретных листах, в разнообразных аллегорических композициях на географических картах, глобусах, календарях, таблицах, исполненных как иностранными, так и русскими мастерами.

Иностранцы, участвовавшие в этой работе,— голландцы А. Шхонебек (в России с 1698 г.), П. Пикарт (в России с 1702 г.), Я. Бликлант и другие владели приемами передачи пространства, торжественно-картинной группировки фигур и масс, весьма распространенной в европейском искусстве барокко. Их русские ученики пока еще только знакомились с этими приемами. И все же произведениям иностранных художников, созданным в России⁴², была свойственна несколько трафаретная сочиненность, а в работах русских гравировщиков есть увлечение своей задачей, особая энергия в отборе наблюдений, овладении точным и красивым рисунком и даже порой в использовании некоторых приемов древней гравюры. Примером тому могут служить гравюры братьев Зубовых.

Зубовы были сыновьями иконописца. А. Зубов учился при Оружейной палате, а также у А. Шхонебека. И в его ранних листах, например в «Торжественном вступлении русских войск в Москву после победы под Полтавой» (1711, *илл.* 56) и в самой знаменитой его работе — грандиозной панораме Петербурга, гравированной на 8 досках (1716, *илл.* 55), ясно переданы пространственные планы, и вместе с тем каждый лист организован как некая единая плоскость с чередованием темных и более светлых полос, где размещено все изображаемое — шествия, ряды кораблей, зданий.

В «Торжественном вступлении», построенном аналогично гравюре Пикарта на тот же сюжет, но уверенно и по-своему прорисованной в деталях, впечатляют и эти детали (множество пеших и конных фигурок, повозок с орудиями, изображения Триумфальных ворот) и широта охвата пейзажа.



57. И. Зубов. Вид села Измайлова (Выезд Петра II на соколиную охоту). Гравюра офортом и резцом. 1727—1730 гг.



58. И. Соколов. Бал. Концовка к изданию «Описание коронации Елизаветы Петровны». Гравюра офортом и резцом с рисунка Э. Гриммеля. 1745 г.

В панораме Петербурга первый план — это темные, покрытые рябью волн воды Невы, на которых качаются суда под высоко поднятыми парусами. Среди них — ботик с Петром и Екатериной. Дальше — освещенная поверхность реки: здесь скользят более мелкие суда и лодки. Еще дальше — берег и серебристый по общему тону ряд стройных зданий, над ними светлая полоса ясного неба, а выше — облака и поддерживаемая гениями и амурами лента с надписью «Санкт-Петербург». Зубов проявляет основательные знания законов перспективного сокращения, и кажется, что ему доставляет истинное наслаждение изображать такую, на-



59. М. Махаев. Вид Зимнего дворца с Невы. Рисунок тушью, кисть, перо. 1761 г.

пример, сложную форму, как корабль со всей его оснасткой во всевозможных положениях и поворотах. В панораме Петербурга слиты топографическая точность и торжественность, наблюдение и игра воображения, помогающая художнику изобразить не только построенные, но и существующие лишь в проектах здания. А. Зубов резал гравюры, видимо, пользуясь чертежами и проектами зодчих (в частности, Земцова), но также и по собственным рисункам.

Из произведений И. Зубова по художественным качествам приближается к работам его брата гравюра «Измайлово. Выезд Петра II на соколиную охоту» (1727—1730, *илл.* 57). И. Зубов учился у А. Шхонебека и П. Пикарта. У него нет такой убедительности в передаче далей, пространства, но его листы отличает выразительная четкость каждой линии и формы. Лаконизм старой ксилографии, видимо, явился той основой, на которой и в более детальной гравюре резцом на меди он достигает этой прекрасной собранности.

Вместе с совершенствованием гравюры, поставленной, так сказать, на государеву службу, возникает и другая линия ее развития — народная потешная картинка, так называемый лубок. Лубочная гравюра распространялась в широких кругах потребителей и представляла собой отнюдь не официальные и порой очень различные отклики на те самые события и стороны на-

циональной жизни, которые освещались в «ученой» гравюре. Сохраняя традиционные сюжеты из фольклора, священной и древней истории и приемы композиции, идущие от иконы, лубок тем не менее наполнялся светским, злободневным содержанием. Резанные вначале преимущественно на дереве, позже на меди, лубки ярко раскрашивались от руки. Их главная ценность в непосредственности отражения бытующих в народе представлений, народного отношения к различным явлениям жизни. В лубке первой половины XVIII века получила отражение как старообрядческая оппозиция Петру, так и своего рода героизация народом образа царя — работника и солдата. Сходство с Петром придавалось в лубке и Алеше Поповичу, и Александру Македонскому, и просто «Пешему гренадеру армии». Популярный лист «Как мыши кота погребают» представлял собой сатиру на церемонию похорон Петра I и, думается, прежде всего на его противников, готовых возликовать после смерти царя. Вообще в изобразительном искусстве XVIII века сатиру на современность мы находим именно в лубочной гравюре. В лубках второй половины века с язвительными изображениями дворян-щеголей и пустоплясов уже меньше чувствуется зависимость от иконы, много остро наблюденного, но сохраняется древний принцип компоновки, в основе которого лежат на-



60. Е. Чемесов. Автопортрет (по рисунку Ж. де Велли). Гравюра офортом, резцом и сухой иглой. 1764—1765 гг.

выки декоративной обработки определенного материала, предмета (илл. 54). Гравировальная доска разукрашивается изображениями, наподобие того, как разукрашивают пряничные формы, печные кафли и т. п.

Возвращаясь к профессиональной графике, нужно сказать, что следующий этап ее развития приходится на 40-е — 50-е годы. Основными заданиями, которые получают граверы и рисовальщики, по-прежнему остается украшение аллегорическими фронтисписами и виньетками светских научных книг (в том числе сочинений М. В. Ломоносова), создание летописи событий государственной и главным образом придворной жизни и продолжающегося строительства Петербурга, изображение прославивших себя персон. В таких композициях появляется все большая праздничность и нарядность, усиливаются влияния французского искусства. Все более утверждается «картинный» принцип компоновки листа. Примером могут служить гравюры И. Соколова и рисунки М. Махаева.

И. Соколов с 1745 года ведал «градоровальной» и рисовальной палатами Академии наук, где имел много учеников. Вместе с ними Соколов гравировал листы с изображением коронационных торжеств; им исполнен также ряд портретных гравюр и книжных украшений. Работа по воспроизведению живописных оригиналов и зарисовок различных сцен придворной жизни учила ма-

стера все более «картинному» решению своих листов. Гравируя «Портрет Петра III» Г. Гроота, отличающийся не столько импозантностью, сколько внешней нарядностью, Соколов окружил его декоративной рамкой, обнаружив и понимание стиля оригинала, и знание элементов орнамента рококо. Но сам портрет здесь выделяется тщательностью исполнения и несравненно более четко отграничен от орнаментальных украшений, чем это было в гравюре петровского времени. В сделанной И. Соколовым по рисунку Э. Гриммеля изящной концовке к изданию «Описание коронации Елизаветы Петровны» (1745) с изображением бала (илл. 58) резец гравера усиливает по сравнению с рисунком эффект глубины, игру светотени.

Рисовальщик-перспективист М. Махаев учился в юности « навигацким наукам », затем « резанию литер и ландкарт » и, наконец, рисунку в классах Академии наук. В передаче Махаевым перспектив и каналов Петербурга есть, как и у А. Зубова, топографическая точность и вместе с тем восхищение петровским « парадизом », желание показать рядом с уже существующими зданиями еще только запроектированные. Но листы Махаева отличает от зубовских панорам их более картинный характер. Махаев уже не помещает на своих рисунках декоративные ленты и картуши, его



61. Е. Чемесов. Портрет И. И. Шувалова (с оригинала П. Ротари). Гравюра резцом и сухой иглой. 1760 г.



62. А. Лосенко. Натурщик. Уголь, мел. Около 1770 г.



63. Г. Угрюмов. Минин взывает к князю Пожарскому о спасении отечества. Акварель, сепия, белила, кисть, перо. Начало 1800-х гг.

виды всегда уводят глаз в глубину, это именно перспективы (илл. 7, 59). Часто он оживляет свои «портреты» города, отводя много места небу, зелени садов, изображая фигурки пешеходов. («Проспект по реке Фонтанке от грота и запасного дворца на полдень», «Эрмитаж в Царском Селе» и др.)⁴³. Не случайно многие рисунки Махаева были повторены в живописи другими художниками.

«Двенадцать знатнейших перспектив Петербурга» по его рисункам награвированы Г. Качаловым, товарищем И. Соколова, и учениками последнего — Е. Виноградовым, А. Грековым, а также Т. и Е. Внуковыми и другими как приложение к плану северной столицы, изданному к ее пятидесятилетию.

Махаеву приходилось бывать и в Москве. Он оставил большой документальной ценности зарисовки триумфальных сооружений при коронации Екатерины II в 1762 году.

Русская графика поднимается на новую ступень с открытием в 1757 году Академии художеств. Внимание

к рисунку, к постановке его преподавания в Академии означало все то же «искание научных основ искусства» (А. А. Сидоров), которое было завещано новым поколениям русских художников бурным временем петровских преобразований. И. И. Шувалов, стоявший во главе Академии в первые годы ее существования, писал: «К достижению расцвета искусства началом и основанием служить имеет твердое и исправное рисование, без чего упражняющийся в сих благородных художествах ожидаемого совершенства достичь не может».

Вместе с некоторыми западноевропейскими живописцами и скульпторами в классы Академии был приглашен известный немецкий гравер, прекрасно владевший рисунком, — Г. Шмидт.

Рисунок занимает важнейшее место в учебном процессе Академии. В числе самых первых ее питомцев были великолепные рисовальщики — гравер Е. Чемесов и исторический живописец А. Лосенко. Чемесов поднял репродукционную гравюру до уровня действительно «благородного художества». Это был мастер, не



64. И. Ерменев. Поющие слепцы. Акварель. 70-е гг. XVIII в.



65. М. Иванов. Вид трех церквей на фоне горы Арарат в Армении (Эчмиадзин). Акварель. 1783 г.

только знакомый со стилистическими направлениями века, но ставший, думается, сам провозвестником лучших особенностей одного из них — русского классицизма.

Е. Чемесов учился у Г. Шмидта, распознавшего необычайную одаренность своего ученика.

Исполненные Чемесовым еще до окончания Академии портреты Петра I с оригинала Наттье и И. И. Шувалова с оригинала Ротари (илл. 61), награвированный в 1761 году (также с оригинала Ротари) портрет Елизаветы Петровны — произведения зрелого мастера. Чемесов находит множество виртуозных приемов, чтобы передать в гравюре эффекты живописи: мягкую телесность лиц, материал аксессуаров — муаровых орденских лент, лат, бархата, черного кружева и т. д. В то же время он незаметно развивает, углубляет характеристику человека: избегая малейшего кокетничанья собственными приемами, придает изображению строгую стройность, вносит в портреты атмосферу разумного спокойствия. Недаром позже Державин в стихотворении «На Чемесова» писал: «О добродетели! Он вас изображал».

Эмоционально-психологические оттенки трактовки этим художником портретного образа особенно ощутимы в прекрасном «Автопортрете» (1764—1765, по рисунку де Велли), исполненном мягкой человечности, как бы концентрирующем в себе лучшие устремления эпохи (илл. 60). В его гравюрах современники находили больше сходства с моделью, чем в тех оригиналах, с которых он работал⁴⁴. Изящно-простые обрам-

ления, какие он давал портретам, постепенно приобретали все более классицистический характер. Всего Чемесов за свою короткую жизнь исполнил 14 портретных листов и воспитал в Академии немало учеников. Это Н. Колпаков, Д. Герасимов и другие.

А. Лосенко много сделал для того, чтобы русские художники следующих за ним поколений овладели тем высоким мастерством рисунка, которое во всем мировом искусстве явилось итогом обращения к античному наследию и пытливого изучения законов строения живых форм⁴⁵.

В его студиях натурщиков гармонично сочетаются точность наблюдений и возвышенное представление о человеке, прекрасном и телом и духом. Его сидящий бородатый натурщик (из коллекции А. А. Сидорова, переданной в дар ГТГ, илл. 62) — это уже в некоторой мере образ, образ доброй силы. Одухотворенность человеческого тела, раскрывающаяся в движениях, напряжении или покое, составляет некий смысловой стержень даже самых фрагментарных подготовительных этюдов Лосенко. Наброски рук или «Стоящий натурщик» (ГРМ) — неоконченный этюд из числа недавно найденных графических работ Лосенко, показывают, что и размещение натуры на листе и моделировка живой формы светотенью — все в работах этого мастера призвано внушать нам мысль о красоте человека.

Наброски Лосенко, представляющие собой фиксацию каких-то непосредственных впечатлений, — относящийся к поездке во Францию в 1762 году рисунок



66. Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева. 90-е гг. XVII в.

молодой женщины в чепце у колыбели или группа «Путешествующие» — путники, ведущие беседу среди величавых руин (поездка в Италию, 1765—1769) — это примеры некоторого сближения художника с западноевропейским бытовым жанром XVIII столетия. Они исполнены просто и интимно, в живой, непосредственной манере. Опыт этот скажется впоследствии в свободной выразительности графических эскизов Лосенко к историческим полотнам и в умении его схватывать в набросках с натурщиков-крестьян жизненно характерные черты. Но все же быт не стал темой мастера ни в рисунке, ни в живописи. Интимно-жанровое начало господствовало в бытовых зарисовках у некоторых иностранных художников, работавших в России в конце 50-х — 60-х годах, например у французов де Велли и Ж. Лепренса. Но у русских мастеров мы почти не встречаем жанровых зарисовок.

Совершенно иное, эпически-драматическое восприятие народного быта обнаруживают рисунки малоизвестного в свое время, а впоследствии надолго забытого художника И. Ерменева.

И. Ерменев — сын придворного конюха, окончил в 1767 году Академию художеств как исторический живописец. «Неудостоившийся поведением», хотя и «успевший перед прочими в талантах», он лишь в 1775 году попадает в Париж, чтобы продолжать образование. Жестоко там нуждавшийся, живший «в унынии», по словам знавших его, он возвращается в 1788 году на родину, но в грозный для Франции 1789 год он снова в Париже, где зарисовывает взятие Бастилии (рисунки известны по гравюре Жанто-сына, снабженной

девизом «Так мужество побеждает все препятствия» и указанием: «Сделано на месте действия»).

Уже в советское время обнаружены великолепные рисунки с изображением крестьян и нищих, исполненные Ерменевым, видимо, еще до отъезда во Францию, в 70-е годы. Как ни отрывочны сведения о жизни и творчестве Ерменева, они красноречиво говорят о натуре мятежной, необычайно чуткой к социальной несправедливости. В ерменевском цикле рисунков всего восемь листов, исполненных черной акварелью, местами с подцветкой голубым, желтоватым и розовым тоном: «Нищий и нищая», «Старик, сидящий с чашей», «Нищая», «Нищая с девочкой» (два варианта), «Нищий с поводырем», «Крестьянский обед», «Поющие слепцы» (илл. 64, все в ГРМ). Фигуры изображаются почти во всю высоту листа, что при очень низком горизонте придает им необычайную монументальность. Художник находит некий общий тип лиц старцев, похожих на пророков, женщин со строгими правильными чертами лица, детей. Обобщенно трактует он одежду, придавая тяжеловесную скульптурность каждой складке. Во всем этом чувствуется еще выученик Академии, много рисовавший с антиков. Но очень по-своему, беспощадно точно отмечает он в облике своих крестьян и нищих следы полной лишений жизни. Остро подчеркивает он трагический контраст тусклых невидящих глаз и отверстых, зияющих чернотой ртов у поющих слепцов; показывает, как жалко свисают пустые торбы нищих, как лепятся заплатки на их боках, как, словно под невероятной тяжестью, гнутся их спины, как аскетически сурова обстановка крестьянского обеда.

Угловатая монументальность соединяется в этих образах с «подлинной грозностью» — по меткому определению знатока и исследователя русской графики А. А. Сидорова⁴⁶. И может быть, только благодаря тому случайному обстоятельству, что эти рисунки попали в царских коллекциях в папку с невинным названием «Костюмы русские», они сохранились и дошли до нас⁴⁷. Произведения Ерменева проникнуты внутренней непримиримостью к унижающим человека угнетению и бедности, и этой непримиримостью он близок, как не раз отмечалось, Радищеву. Но у Ерменева протест этот кажется еще смутным, стихийным. Отсюда — ноты мрачной безнадежности в его рисунках. В западноевропейском искусстве, пожалуй, некоторую параллель этому удивительному русскому художнику представляет творчество бунтаря-одиночки, английского поэта и графика конца XVIII — начала XIX века В. Блейка.

В последнюю треть XVIII столетия высокая графическая культура была присуща всем выдающимся мастерам русского искусства. Один из показателей этой культуры — прекрасные академические штудии обнаженной натуры, оставленные живописцами (начиная с ученика Лосенко П. Соколова и кончая В. Боровиковским), скульптором М. Козловским и многими другими. В глазах художника XVIII века обнаженный натурщик — естественный, сильный человек. Другой ее показатель — артистизм, одухотворенность большой идеей графических эскизов и этюдов, сопровождавших рождение архитектурных проектов, театральных декораций, картин и скульптур. Великолепны наброски такого рода у В. Баженова, скульптора И. Прокофьева, исторического живописца Г. Угрюмова (илл. 63), пейзажи

зажиста С. Щедрина. Рисунок как самое непосредственное воплощение мысли художника получает в это время признание и у первых теоретиков искусства. Многие разделяют мнение, что «рисунки лучше отличают свойства каждого художника и показывают, исполнено ли живости дарование его или тяжело, высоки ли мысли его или обыкновенны...»⁴⁸

Некоторые зодчие, ваятели и живописцы создавали и вполне законченные, самостоятельного значения графические работы. Можно назвать виды древних сооружений Москвы и Коломны М. Казакова (офорты, акварели) и «Ночную службу в соборе св. Петра в Риме» И. Старова (акварель). Многообразие проявил себя в графике скульптор М. Козловский, автор ряда рисунков на античные темы («Меропа, избавленная сыном от Тирона» и др.) и исполненного с мягким реализмом «Мужского портрета» (1788, сепия, ГТГ). Примечательны офорты с рисунков Козловского, награвированные частично им самим и изображающие народные типы. В его стройных, похожих на античные статуи разносчиках и разносчицах плодов, рыбы, сбитня и т. п. воплощено как бы признание ценности каждодневного народного труда. Такое признание существовало, конечно, только в идеале, но в прогрессивности этого идеала не приходится сомневаться. Недаром от этих офортов тянутся нити в следующее столетие к крестьянским образам Венецианова.

Гравюры последней трети XVIII века отличает разнообразие техники⁴⁹.

Особенно интересно в это время творчество Г. Скородумова. Сын художника-декоратора, он по окончании Академии художеств в 1773 году уехал в Англию совершенствоваться в гравюре пунктиром у Бартолоцци. Реализмом, изящной простотой отмечены портрет Е. Р. Воронцовой-Дашковой, награвированный Скородумовым еще в Англии в 1777 году по собственному рисунку, портретные миниатюры и замечательная акварель «Портрет отца» (ГТГ), построенная на тонких переходах серебристо-серого тона.

В акварельном «Автопортрете» (1775, ГРМ) художника, представившего себя в кабинете среди гравюр (Скородумов был тогда хранителем гравюр Эрмитажа), жизненная конкретность изображения сочетается с классицистической ясностью и даже торжественностью композиции, четкостью линий и пространственных отношений. Четкость и ясность пластического языка мы находим и в любопытных фрагментах гравюры пунктиром, изображающей работы по устройству гранитной набережной Невы (ГРМ). Фрагменты эти с фигурками лодочников, прачек, прохожих как бы предваряют собой графические серии XIX века, посвященные петербургским мастерам. Замечательно, что и у Козловского, и у Скородумова, и даже у Ерменева при всем драматизме образов народный быт и труд освещались как содержание общечеловеческого и общенационального значения.

Уже творчество Скородумова свидетельствует о том, что в графике конца XVIII века заметное место заняла акварель. Часто обращался к этой технике живописец и мастер городского пейзажа Ф. Алексеев. По преимуществу акварелью работал пейзажист и баталист М. Иванов.

Солдатский сын М. Иванов окончил Академию художеств в 1778 году; после пенсионерских поездок за



67. Явление пономарю Юрышу Богородицы и св. Николы. Икона. Середина XVIII в.

границу он сопровождал русские войска во время войны с Турцией и стал летописцем их побед. Его композиции конца 80-х годов «Штурм Очакова», «Штурм Измаила» и другие воскрешают традиции петровской гравюры и вместе с тем несут в себе совершенно новое качество — конкретность характеристики природной среды, в которой происходит действие.

Много акварелей было привезено Ивановым из поездок в только что тогда воссоединенную с Россией Белоруссию, а также в Молдавию, Крым, Грузию, Армению (илл. 65). Выдержанные в единой, чаще всего золотисто-оливковой тональности, акварели его с ясной архитектуроникой, с широтой охвата пространства и постепенным высветлением красочной гаммы в далих — это типичные классицистические пейзажи. Но остротой передачи местного колорита, живостью на-



68. И. Никитин. Портрет Петра I. Начало 20-х гг. XVIII в.

блюдений быта разных народов они уже как бы предвосхищают романтизм.

В книжной графике последних десятилетий XVIII века примечательно появление иллюстраций в настоящем смысле этого слова, представляющих собой пластическую интерпретацию литературного образа. Таковы, например, легкие, изящные рисунки пером Н. Львова к «Метаморфозам» Овидия, к партитуре оперы собственного сочинения «Парисов суд».

Приобщение графики в XVIII столетии к общеевропейским стилям сопровождалось обогащением ее жанров и техники, накоплением реалистических завоеваний. Но в русской графике при этом всегда сохранялся тот широкий гражданственный аспект на разнообразные стороны жизни, который отличал еще гравюру петровского времени.

В России рубежа XVII и XVIII веков живопись была поставлена на службу новым задачам почти одновременно с гравюрой. Но в этой области творчества сложнее осуществлялся переход к художественному мышлению и способам художественного обобщения, свойственным искусству нового времени. Вместе с тем специфическая особенность нового мышления — постоянная координация общих представлений с непосредственно наблюдаемой и анализируемой художником реальностью — именно в живописи проявилась с наибольшей полнотой. Так бывало повсюду, когда завершался средневековый этап развития культуры того или иного народа и страны.

Первым шагом на новом пути для русских живописцев было их непосредственное участие в событиях государственной жизни и, в частности, в проведении

празднеств, которыми эти события отмечались, в создании портретов лиц, особо отличившихся в служении отечеству. Триумфальные арки, возводившиеся по случаю побед Петровых войск, украшались не только колоннами, пилястрами, статуями и рельефами, но и живописью. Впервые такие ворота были сооружены в Москве в 1696 году, после взятия Азова. Торжественно отмечалась полтавская победа в 1709 году. Позже триумфальными арками украшали и Петербург и древнюю столицу в дни коронаций. С таких опытов началось развитие новой декоративной живописи в России.

Росписи, украшавшие триумфальные арки и исполнявшиеся мастерами Оружейной палаты, а позднее — живописной командой Канцелярии от строений не сохранились. Некоторое представление о них дают описания празднеств и изображения праздничных сооружений на гравюрах. В росписях этих причудливо сочетались исторически достоверные моменты и мифологические и церковные сюжеты, портреты героев событий и всевозможные персонификации и олицетворения⁵⁰.

В становлении нового русского искусства исключительную роль сыграл портретный жанр. Почва для его развития была подготовлена еще в XVII веке, когда все более заметным становился интерес к изображению реальных исторических лиц и все большее распространение получали так называемые парсуны. Те-



69. И. Никитин. Портрет царевны Анны Петровны. Не позднее 1716 г.



70. И. Никитин. Портрет наполеоновского генерала. 20-е гг. XVIII в.



71. А. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729 г.

перь в живописце-портретисте органично слились приверженец нового понимания ценности личности и мастер, следующий новому художественному методу.

Характерный момент развития портретной живописи в петровскую пору — появление портретов участников «Всеобщей сумасброднейшей соборы» — тех увеселительных сборищ, что представляли собой язвительную насмешку над устарелой церковной обрядностью. Портреты написаны, по всей вероятности, разными авторами. В некоторых из них пародийно использована парсуна с ее торжественной статичностью, в других — приемы западноевропейской барочной портретной живописи. К первым можно отнести портреты Якова Тургенева и Андрея Бесящего (ГРМ), ко вторым — Веригина (ГРМ), стольника Ивана Щепотева (ГТГ) и некоторые другие портреты, написанные одинаково в овале на четырехугольном холсте, так, словно изображенный смотрит на зрителя через эту овальную раму. К последней группе можно отнести и портреты с бытовыми деталями: «Патриарха Миланского», облаченного в хламиду нищего или юродивого, с посохом в руке, «Неизвестного с трубкой» (оба в ГРМ) и «Алексея Василькова» (подпись эту читали и как «Воейков» и как «Васиков», Эрмитаж) с вызывающе обыденным натюрмортом из винного бочонка, огурца на тарели и бокалов. Все эти полотна одинаково представляли собой демонстрацию некоего чуда — чуда портретного сходства.

По исполнению, рисунку и цвету эти портреты⁵¹ грубоваты и однообразны. Исключение составляет только портрет дьяка Якова Тургенева (*илл. 66*), как-то особенно тщательно и более красиво сработанный, чем остальные. Парсунность общего его решения — фронтальность позы, несколько плоскостная трактовка фигуры, нарядность цвета (зеленое и малиновое в одежде) — сочетается с удивительной жизненностью и индивидуальностью лица Тургенева, переданного реалистически остро. Это лицо шута-умницы, с резкими чертами, с глазами насмешливыми и немного усталыми⁵².

Спустя всего полтора-два десятилетия именно в области портрета выдвигаются из числа русских живописцев крупные творческие индивидуальности. Прежде всего, это И. Никитин. Сын священника, он обучался в типографской школе при московской Оружейной палате, и возможно у И. Таннауэра, немецкого живописца, работавшего в России. Уже в 1714—1716 годах Никитин пишет портреты, создавшие ему репутацию «доброго мастера из нашево народа», как сказал о нем однажды царь Петр. Это подписанный и датированный Никитиным портрет неизвестной, как предполагают, племянницы Петра, царевны Прасковьи Ивановны (1714, ГРМ); портрет любимой сестры царя Натальи Алексеевны (около 1714—1715, ГРМ, повторение в ГТГ) и портрет девочки, царевны Анны Петровны (не позднее 1716, ГТГ, *илл. 69*). Все они исполнены очень сходными приемами, лишены какой-либо дробности. Наиболее удачен, пожалуй, последний из них: мягкая объемность пухлого детского личика, вещность парчового платья, меха — все это уже связано в некое гармоническое целое. Сероватые тени, положенные на щеках и вокруг глаз — своего рода легкое сфумато, — помогают Никитину выделить особо именно лицо.



72. А. Матвеев. Портрет А. П. Голицыной. 1728 г.

В 1716 году И. Никитин во главе группы первых петровских пенсионеров-художников, в которую входил и его брат Роман, отправляется за границу. В Венеции и Флоренции он усовершенствовался в рисунке, овладел приемами многослойного письма маслом; при всем том работы, созданные по возвращении в Россию, несут в себе черты, общие с ранними полотнами художника, отличаются той же деловой немногословностью характеристики, простотой компоновки.

Известно, что Никитина неоднократно (в частности, в 1720 и 1721) вызывали писать с натуры персону царя. Очень значителен по самой концепции образа портрет Петра I в круге, который связывают с именем этого мастера (ГРМ, *илл. 68*). В центре внимания художника — только лицо, только яркий сильный характер; никаких указаний на сан изображенного человека в этом произведении нет. Поражает уверенная, точная моделировка лица светотенью, выразительность взгляда, достигнутая передачей влажного блеска глаз. Все исполнено со строгим, пристальным вниманием к волевой натуре Петра⁵³. Здесь утверждается тот самый образ царя — деятеля, работника, который по-своему преломлялся в народных картинках и который будет позднее вдохновлять мыслителей и художников. Никитину с полным основанием приписывают также известный (оставшийся незаконченным) холст «Петр I



73. Б. Суходольский. Десюдепорт «Аллегория науки». 1754 г.

на смертном ложе» (ГРМ). Снова в поле зрения художника оказывается только лицо, голова усопшего, покоящаяся на высокой подушке; уста Петра строго сомкнуты, брови нахмурены. Своеобразное сфумато окутывает одутловатое лицо, приобретшее в желтом свете свечей восковой оттенок; решительными мазками переданы мастером немногочисленные аксессуары. Суров и впечатляющ этот образ человека, и на одре смерти несущего на своем челе печать проделанной им титанической работы.

Из более поздних портретов Никитина чрезвычайно интересны подписной портрет С. Г. Строганова (1726, ГРМ) — образ юноши, упоенного достигнутым им положением в обществе, и портрет так называемого напольного гетмана (20-е гг. XVIII в., ГРМ, *илл.* 70), — произведение для того времени исключительное по глубине реализма. Не подписной, он близок материальностью живописи к портрету С. Строганова и вряд ли может быть понят вне связи с творчеством Никитина: его воспринимаешь как итог, к которому вел весь путь мастера.

Перед нами в небрежно распахнутом кунтуше человек, как бы оставшийся наедине с собой, человек, прошедший долгий и нелегкий жизненный путь, посевший на поле битв, но еще полный огня и силы. Живописец развивает здесь, в сущности, ту же тему личности, деятельной в служении отечеству, которая ставилась им и в портретах Петра I.

Взгляд гетмана, прямой и решительный, словно буравит нас; в сильно освещенном лице есть живое тепло; краски одежды — золото позументов, красновато-

розовые отвороты — звучат как выразительный живописный аккомпанемент тому внутреннему горению, которое почувствовал мастер в своем герое⁵⁴.

Портрет этот, может быть, высшее достижение живописца, карьера которого вскоре трагически оборвалась⁵⁵. От Р. Никитина остался чуть архаичный портрет М. Я. Строгановой (ГРМ), представляющий собой попытку соединить объемность изображения со столь свойственным XVII веку пристрастием к узорочью.

Когда И. Никитин и другие пенсионеры уезжали в Италию, в том же 1716 году в Голландию был послан учиться живописи А. Матвеев, которому покровительствовала Екатерина I. Матвеев учился у А. Боонена и К. Моора в Антверпенской академии художеств. Возвратился он в Россию в 1727 году.

Матвеев — один из исполнителей, а в ряде случаев «инвентор» многочисленных живописных композиций, предназначенных для украшения строившихся в Петербурге дворцов и храмов. Однако его творческая личность раскрывается в нескольких небольших станковых вещах. Это присланная им еще из Голландии «Аллегория живописи» (1725, ГРМ), один-два живописных подмалевка к портретам (например, к портрету царевны Анны Иоанновны, 1732, ГРМ), двойной портрет, который считается автопортретом художника с женой (1729, ГРМ, *илл.* 71), и портреты И. А. Голицына и А. П. Голицыной, не так давно введенные в научный обиход (1728, частное собрание в Москве).

У Матвеева нет того пристального анализа модели, который мы находили у И. Никитина, он пишет в ма-



74. И. Вишняков. Портрет Сарры Фермор. 1745 г.



75. А. Антропов. Портрет А. В. Бутурлиной. 1763 г.

нере очень непосредственной и свободной. И как раз эта непосредственность восприятия натуры и исполнения представляет собой дальнейший шаг в развитии новой русской живописи.

В двойном портрете, на котором молодой человек как бы представляет зрителю молодую женщину, ничто не смотрится порознь: одно движение перетекает в другое, мягко сплавлены краски лица, рук, одежды, едва намеченный фон воспринимается как некая глубина, пространство, в котором находятся фигуры.

Те же особенности есть и в портретах Голицыных. Из них очень хорош женский портрет (илл. 72). Поток света выявляет, лепит лицо немолодой женщины с капризно опущенными уголками рта, ее нарядное платье, качнувшийся при движении медальон с царским портретом. Никакой застылости, никакой нарочитой демонстрации этого знака отличия статс-дамы не почувствуем мы в матвеевском портрете.

Русская портретная миниатюра берет свое начало как раз с создания таких наградных знаков. Постепенно и в этой отрасли искусства утвердился портрет нового типа. Первые русские миниатюристы Г. Мусикийский и А. Овсов, работавшие в 10-х—30-х годах, создавали портреты на финифти, оба учились, вероятно, в Париже у Буатта. Овальные эмали Мусикийского с любопытными пейзажными фонами — портреты

Петра I на фоне Невы и флотилии кораблей и Екатерины I на фоне Екатерининского дворца (1723 и 1724, Эрмитаж) — и более просто решенный им погрудный портрет Наталии Алексеевны (1715, ГИМ), как и портрет Екатерины I Овсова (ГИМ), говорят о стремлении обоих мастеров к жизненной конкретности и индивидуальности образа.

Из иностранных портретистов петровского времени должны быть названы: немец И. Таннауер, иногда дававший примеры смелой барочной портретной живописи (небольшой конный портрет Петра I с реющей над ним крылатой Славой, 1710, ГРМ, портрет П. А. Толстого, 1719, Музей Л. Н. Толстого в Москве), и француз Л. Каравакк, начавший с выдержанных в духе рококо портретов детей и внуков Петра.

Благодаря поездкам русских художников в Западную Европу, а также через Таннауера, Каравакка и других живописцев-иностранцев, работавших в России, русская портретная живопись соприкасалась как с примерами барочного решения портрета, так и с уже нарождающимся рококо. Но эти воздействия с самого начала перерабатывались русскими художниками первой трети века очень самостоятельно. Свойственный портрету барокко пафос оставался у Никитина всегда жизненным и строгим, а Матвеев, не чуждый в подходе к портрету интимности, характерной для искусства рококо, совершенно не воспринял его кокетливой маскарадности. Деятельность Никитина и Матвеева — пример трезвого, ясного и вместе с тем вдохновенного внимания к своему современнику, стремления (особенно у И. Никитина) к оценке его личности в свете идеи служения отечеству. Впервые в период петровских преобразований эта большая идея приобретала гражданский характер, ее не связывали больше с борьбой за веру, игравшей такую роль в идейных движениях средневековья.

В 30-е годы XVIII века развитие живописи в России несколько затормаживается. С воцарением Анны Иоанновны и в трудный период бироновщины основным полем деятельности живописцев остаётся участие в придворных церемониях и украшении дворцов. Такой работой загружен А. Матвеев и вся руководимая им живописная команда Канцелярии от строений. В качестве авторов росписей выступают итальянцы К. Бибиена-Галли и особенно часто Б. Тарсиа. Декоративная живопись в России в этот период сохраняет направление развития, наметившееся на предыдущем этапе. В области же портрета это десятилетие представляет собой в некоторых отношениях даже регресс: Ивана Никитина в Петербурге уже нет, Матвеев почти не выступает как портретист, Каравакк теряет свой прежний стиль и создает застылые и холодные парадные портреты⁵⁶. В это время живописцы выполняли еще задания Академии наук — обучали для нее учеников, брались за работы научно-практического значения⁵⁷, однако все это осуществлялось в узкоутилитарном плане.

В следующем десятилетии начинается новый подъем национальной культуры, что сказывается на всех видах искусства. 40-е и 50-е годы — пора расцвета русского барокко, создания великолепных архитектурно-художественных ансамблей. Для русских живописцев это период интенсивного роста. Картины, плафоны, десюдепорты, панно для дворцов они создавали



76. А. Антропов. Портрет А. М. Измайловой. 1759 г.



77. И. Аргунов. Портрет К. А. Хрипунова. 1757 г.

или по эскизам и под руководством крупнейших мастеров европейской декоративной росписи или же самостоятельно.

Из иностранных живописцев, приглашенных тогда в Россию, самой крупной фигурой был итальянец Д. Валериани, «перспективного художества мастер». Его помощниками являлись А. Перезинотти и П. Градицци. Валериани принадлежали великолепные эскизы декораций для придворных спектаклей; причудливые триумфальные арки, «храмы славы» и т. п. служили как бы пышным обрамлением театрального действия. Над театральными декорациями много работали Алексей, Ефим и Иван Бельские, И. Фирсов, Б. Суходольский.

От Валериани русские художники принимали последнее достижение итальянского барокко — искусство иллюзионистической монументальной росписи и сценической декорации, сочетавшее в себе торжество фантастики и одновременно точный математический расчет. Примером того, как усваивались эти уроки, явились декоративные росписи Ивана и Алексея Бельских во дворце и павильонах Царского Села (сохранился плафон А. Бельского в павильоне «Верхняя ванна»).

В исполнении же более мелких заданий русские мастера шли от рококо. Небольшие фигурные портреты немецкого живописца Г. Гроота — «Портрет Елизаветы

Петровны с арапчонком» (1793, ГТГ) и другие⁵⁸, отличавшиеся какой-то фарфоровой хрупкостью, давали возможность познакомиться с небольшими масштабами фигур, с модой на светлые тона (особенно розовый), которые были свойственны рококо. Но у русских авторов эти приемы сочетались с некоторой торжественной аллегоричностью. Характерны в этом отношении несколько десюдепортов 1754 года из Екатерингофского дворца. На одних из них — сценки, представляющие собой аллегории искусств и науки: кавалеры и дамы, развлекающиеся в парках музыкой, живописью, беседами о книгах, об астрономии (четыре панно Б. Суходольского, *илл.* 73); на других написаны в обрамлении мощных колонн и волют нарядные натюрморты из цветов и плодов — воплощение изобилия и процветания («Цветы и фрукты» И. Фирсова, «Цветы, фрукты и попугай» А. Бельского, ГРМ).

Этому увлечению аллегорией, интонациями пышной, хвалебной оды поддавались и приезжие художники. Так, довольно неожиданным в творчестве утонченного французского живописца рококо Л. Токе, побывавшего в России в 1756—1758 годах, был созданный им здесь большой парадный портрет Елизаветы Петровны (Эрмитаж) с атрибутами царской власти, сияющий переливами парчи, насыщенный торжественными ритмами ниспадающих складок⁵⁹.

Начиная с 40-х — 50-х годов очень своеобразно развивался в творчестве русских живописцев не парадный, репрезентативный, а более камерный портрет. Такие портреты мы находим у И. Вишнякова, А. Антропова, И. Аргунова.

Вишняков, поступивший в 1727 году в Канцелярию от строений, а в 1739 году, после смерти Матвеева, возглавивший ее живописную команду, учился у Л. Каравакка, участвовал вместе с Валериани и Перезинотти в исполнении множества важных декоративных работ. Те несколько работ его кисти, которые известны сейчас — портреты детей начальника Канцелярии от строений Сарры (1749) и Виллима Фермор, портрет мальчика Н. Голицына (оба 50-е гг.) и некоторые другие, — кажутся после работ Никитина и Матвеева несколько архаичными и все же полны удивительного обаяния.

Композиция и колорит портрета девочки Фермор (*илл.* 74) навеяны, возможно, какими-то образцами европейской живописи XVIII века: легонькая, нежная, чуть робкая, она позирует в нарядном, светло-серебристых оттенков платье; позади открывается вид на сад с молодыми, такими же хрупкими деревцами. Однако Вишняков здесь как бы учится и у древних русских живописцев. Общего впечатления легкости он достигает, уплощая изображение, располагая в одном плане картины всю фигуру, ручки девочки, платье с огромными фижмами и даже цветочный узор на нем.

В несколько более поздних портретах мальчиков художник остается чутким наблюдателем жизни с ее поэзией и трепетом. Выразить же эту поэзию он пробует, обращаясь еще более решительно к древним образцам. В фигурах маленьких Голицына и Фермора, словно невесомых, не стоящих на земле, с тоненькими, развернутыми носками наружу ножками, с горением киновари на их камзолчиках есть особенности, почерпнутые даже не в парсуне, а, пожалуй, прямо в



78. И. Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме. 1784 г.



79. М. Ломоносов с учениками. Полтавская баталия. Мозаика.
Центральная часть композиции. 1762—1764 гг.

иконописи. Притом в лицах достигнута естественная прелесть и непосредственность выражения.

Другим примером того, как стремительно возраставший в русском живописце интерес к человеку — своему современнику — заставлял пытливо осваивать и по-своему сочетать разнообразные художественные приемы, является творчество А. Антропова.

Антропов, сын слесарного мастера Канцелярии от строений, там же при канцелярии учился у А. Матвеева, М. Захарова, И. Вишнякова, работал с Л. Каравакком. Впоследствии Антропов писал о себе: «Находился при делах церковных, блафонных (т. е. трудился над церковной и плафонной живописью.— М. О.), театральных, портретных, при коронациях и прочем». Как живописец он начинает работать с 1739 года, а в 40-х—50-х годах принимает участие в декоративных работах в нескольких дворцах. В 1752 году Антропов руководит созданием иконостаса для Андреевского собора в Киеве и организует там работы по росписи купола. В конце 50-х годов совершенствуется в мастерстве, занимаясь у приехавшего в Россию итальянца П. Ротари⁶⁰, в 1760 году получает звание живописца. Деятельно участвуя впоследствии в декоративных работах, связанных с коронацией Екатерины II в Москве, состоя «надзирателем над иконописцами» при синоде, он в то же время успевает создать целый ряд портретов, отличающихся ярким своеобразием.

Справедливо отмечались в портретах Антропова черты, идущие от парсуны: некоторая неподвижность в постановке фигур, застылость, внимание к разного рода регалиям, интенсивность, как бы сгущенность цвета. И вместе с тем в его полотнах удивительным образом переплетаются парсунная традиция и другие воздействия.

В портрете статс-дамы А. М. Измайловой (1759, ГТГ, *илл.* 76)⁶¹, как у Ротари, проста композиция, то же сочетание розовых и синих тонов — только у Антропова они звучат резче, сильнее,— то же стремление оттенить их каким-либо бархатисто-темным пятном (здесь это черное кружево чепца) и так же, как это любит делать в своих портретах Ротари, приколота к корсажу Измайловой роза. Но в понимании и оценке изображенного человека Антропов оказывается очень самостоятельным. Не внешняя грация, а человеческий характер в центре внимания живописца. В этой властной, немолодой, нарумяненной по моде елизаветинского времени женщине с бесстрашной остротой взгляда выражены независимость и твердость нрава, внушающие невольное к ней уважение. Перед нами русская женщина-дворянка, уже не знающая теремного затворничества, обретшая вкус к светской жизни, сознающая свою роль в обществе. Поражает живописно-пластическая цельность этого полотна, реализм, историческая и национальная типичность образа.

После портрета Измайловой — произведения чрезвычайно значительного в наследии, оставленном XVIII веком, Антропов создал еще целый ряд интересных полотен.

Изображая донского казака, бригадира Ф. И. Краснощекова (1761, ГРМ), художник дает как бы народную интерпретацию образа казачьего атамана, героя Семилетней войны, причем идет за украинскими портретами того времени, не отступавшими от принци-



80. П. Ротари. Портрет Ф. Б. Растрелли. 50-е гг. XVIII в.

пов местной парсуны с ее особой нарядностью, щедрой орнаментацией костюмов.

Образы большой правды созданы художником в портретах А. В. Бутурлиной (1763, ГТГ, *илл.* 75) и М. А. Румянцевой (1764, ГРМ), матери великого полководца. Крупно вылепленные черты лиц, отсутствие какой-либо мелочности в трактовке одежды придают этим портретам особую крепость и простоту. В каждой из моделей передано всегда привлекавшее Антропова в людях прямодушие: в Бутурлиной оно сочетается с некоторой старческой брюзгливостью, в Румянцевой — с выражением недюжинного ума.

В лаконизме пластики и сине-голубой гамме этих полотен вновь есть известная близость к Ротари. Отсутствие в творчестве итальянского мастера всякой официальности, а с другой стороны, особая декоративная продуманность его вещей,— вот что, видимо, привлекало в нем Антропова.

Первый же исполненный Антроповым большой парадный портрет — портрет Петра III (1762, ГРМ; копия и эскиз в ГТГ) свидетельствует о том, что и в таких полотнах он не умеет льстить: узкоплечая и словно танцующая фигурка незадачливого императора лишена у него всякого величия.

Немного позже, чем Антропов, выступил другой русский портретист — И. Аргунов, один из представителей талантливой семьи крепостных художников, при-



81. А. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770 г.

надлежавшей Черкасским, а затем Шереметевым. Учился он в основном у Г. Гроота. Подобно Антропову и в отличие от Гроота, Аргунов в своих портретах показывал модель крупно, как бы стремясь приблизить ее к зрителю. Так исполнены самые лучшие, самые самостоятельные его работы, например парные портреты К. А. Хрипунова, «иностранный коллегии переводчика», и его жены (1757, Останкинский дворец-музей, *илл. 77*). Она в теплой беличьей пелеринке уютно сидит с книгой в руках, ее муж, немолодой, некрасивый, удивительно добродушный и располагающий к себе, словно на минуту отвлекся от того же спокойного занятия — чтения. Это первые в русской живописи портреты с такой домашней атмосферой, говорящие нам о духовных запросах четы скромных и просвещенных петербуржцев.

Кисти Аргунова принадлежат и портреты девочки-калмычки, воспитанницы В. А. Шереметевой (1767, Дворец-музей в Кускове), и пожилой армянки А. А. Лазаревой из семьи известных предпринимателей и филантропов (1769, Останкинский дворец-музей, повторение — в Государственной картинной галерее Армении). В этих полотнах перед нами отнюдь не те экзотические фигуры — олицетворения народов, которые нередко были в искусстве барокко или в театрализованных сценках рококо: при всей национальной характерности облика той и другой каждый образ — прежде всего человеческая личность. Здесь заметно стремление к очень точному рисунку, а любованию ма-

териальностью всего изображаемого уступает место интересу к структуре фигур и предметов.

Эти перемены, характерные для развития русской живописи в последние десятилетия века, раскрываются полностью в одном прекрасном позднем произведении И. Аргунова — «Портрете неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784, ГТГ, *илл. 78*).

У нее русское, открытое, светлое лицо и полная достоинства осанка. Пластичность каждой формы в этом портрете сочетается с чистотой контуров, вплоть до узора золотого шитья, украшающего праздничную одежду крестьянки; при этом сохраняется свежесть и звучность красок. Полотно очень красиво сочетанием темно-вишневого с белым и золотом. Только художник, для которого понятие «человек» включает в себя одинаково людей всех сословий, мог внести в образ крепостной (пусть даже, как предполагают некоторые, крепостной актрисы) такое достоинство и ясное спокойствие.

Весь трудный жизненный и творческий путь потомка мастеровых людей Антропова и крепостного Аргунова не поколебал их в понимании высокой ценности человека, в служении гуманистическому идеалу, которому будут следовать и новые поколения русских художников; правда, оба сумели подойти к воплощению этого идеала лишь в небольших станковых работах.

Но был один исключительной мощи талант, который уже в рассматриваемое время наметил те же перспективы развития и для искусства монументального. Это — Ломоносов-художник.

Предлагая исполнять в мозаике картины для триумфальных ворот, покрыть множеством мозаичных картин стены собора Петропавловской крепости и другие строения, он выступает пропагандистом этой долговечной техники, находя яркую «публичность» содержания для таких произведений в деяниях Петра I. Превосходный портрет Петра, набранный самим Ломоносовым, хранится в Эрмитаже. Созданная под его руководством грандиозная мозаичная композиция, единственная из задуманного им петровского цикла «Полтавская баталия» (1762—1764, *илл. 79*), открывала путь большому реалистическому монументальному искусству. В этом произведении соединяется величавая монументальность древних мозаик с принципами картины. В нем есть отбор из множества конкретных обстоятельств самого существенного, важного. Чтобы показать единомышленников войска и военачальников, Ломоносов совершенно по-своему определил круг главных героев события, включив в их число солдата, предупреждающего Петра об опасности. Он выделил основные фигуры, связав их действием, не прибегая к какой-либо условной декорации (вроде колонн, драпировок и т. п.).

При жизненной достоверности, узнаваемости портретных образов все они — Петр I, солдат-преображенец, сподвижники царя — Шереметев, Брюс и другие — изображены на первом плане, крупно и с торжественностью и четкостью очертаний, напоминающих еще мозаики Киевской Софии. Впечатляет здесь сила и собранность цвета: жар красного, спокойствие синего и зеленого, глубина лилового. В смелом переосмыслении древнего наследия Ломоносов опередил свою эпоху: его преемники совершенно утратили понимание специфики искусства мозаики.



82. А. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773 г. Эскиз картины. Фрагмент



83. Ф. Рокотов. Портрет В. И. Майкова. Около 1765 г.

В развитии собственно иконописи с конца XVII и на протяжении XVIII века можно наметить две линии. Одна из них — это как бы ступени постепенного превращения иконы в картину.

Уже некоторые иконы, созданные на рубеже двух столетий в Оружейной палате или ярославскими иконописцами, не чуждыми западных, «фряжских» влияний, представляли собой шаг в этом направлении. Любопытна икона с изображением митрополита Алексия (предполагаемый автор — ученик Ушакова, Г. Зиновьев, 90-е гг. XVII в., ГТГ), в фон которой введено миниатюрное изображение Московского Кремля, похожее на точный чертеж-проекцию и словно перенесенное сюда из тех планов и ландкарт, что создавались по велению Петра.

Появление грубоватых, но написанных уже по принципам картины композиций для строящихся в Петербурге храмов, исполнявшихся как приезжими художниками (Г. Гзеллем, например), так и их русскими учениками, — еще один момент этой эволюции. Ее продолжают в живописи для церквей художники 40-х — 50-х годов — Антропов, Аргунов и другие, а завершается она во вторую половину XVIII века, когда работа над церковными заказами уже рассматривается как создание произведений живописи на темы, как говорили тогда, «священной истории».

Другая линия — сохранение традиционных способов иконописания в русской провинции: в городах и монастырях Севера, в некоторых мастерских Владимиро-Суздальского края — в селах Палехе, Мстере, Холуе. Искусство это уже не носило официально-церковного характера. И хотя от канонических схем не отступали, часто они щедро расцвечивались художественной фантазией.

Нечто народное, сказочное появляется в это время и в иконах наивно-свободного, примитивного письма, вроде иконы из Каргопольского музея «Явление пономарю Юрышу Богородицы и св. Николы» (илл. 67), и в произведениях, отличающихся ювелирной тонкостью манеры, совершенным владением вековыми навыками. Так, в относящихся к концу XVIII века иконах Палехской церкви «Акафист Спасителю» и «Акафист Богоматери» поражает радостная декоративность клейм с изысканно удлиненными фигурами, роскошными райскими садами и диковинными палатами.

Традиционное это искусство не оставалось совершенно застойным: в нем все более и более проявлялись фольклорные черты, по-своему совершалось обмирщение его содержания.

В Академии трех знатнейших художеств, созданной в 1757 году, живописное отделение оставалось некоторое время без опытных руководителей⁶². Появившийся там в 1760 году и остававшийся два года Л. Лагренэ Старший уделял мало внимания педагогической работе, к тому же не был одаренным живописцем.

В конце 50-х — начале 60-х годов более плодотворным было воздействие на русских живописцев уже упоминавшегося П. Ротари. Его произведения — идиллические сценки и женские головки, украшавшие целые комнаты в Петергофе и в Ораниенбауме, или такие курьезы, как каминные экраны в виде так называемых обрезаемых (вырезанных) фигурок мальчиков-слуг, — совершенно не носили официально-репре-



84. Ф. Рокотов. Портрет П. Ю. Квашниной-Самариной. Первая половина 70-х гг. XVIII в.

зентативного характера. То же нужно сказать о его портретах. Изящная простота облика, артистичность оттенены Ротари в автопортрете и в портрете архитектора Растрелли (оба в ГРМ, илл. 80).

Влияние Ротари и Л. Токе распространялось, однако, вне стен Академии художеств. В числе же академических профессоров после Лагренэ появляется ненадолго Ф. Фонтебассо, автор велеречивых барочных композиций и более жизненных портретов, а затем другой итальянец С. Торелли, остававшийся на этой должности с 1762 по 1768 год. «Искусный», как называли его современники, Торелли был подготовленным и способным декоратором и живописцем рококо, но творчество его носило более холодный, рационалистический характер, чем искусство Ротари или Токе. Заваленный разнообразными заказами, Торелли занимался учениками не больше, чем Лагренэ. Тем не менее отделение живописи существовало в Академии и растило мастеров, в чем немалая заслуга принадлежала русским помощникам иностранных профессоров — Г. Козлову, Ф. Рокотову и другим.

К 60-м годам относятся первые «программы» — композиции, представлявшиеся учениками при выпуске. Во многом еще несовершенные, они свидетельствовали о том, что мастерство создания многофигурной



85. Ф. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке. Начало 70-х гг. XVIII в.

сюжетной картины было главной задачей подготовки живописцев в Академии⁶³.

В те же годы формировался первый в русской живописи крупный мастер картины А. Лосенко. Он родился в городе Глухове на Украине. Рано осиротевший, брошенный родственниками, семи лет он был увезен в Петербург и отдан в хор мальчиков. В 1753 году, «спавший с голоса Лосенко» вместе с двумя другими подростками, тоже украинцами, Головачевским и Саблуковым, направлен для обучения живописи к И. Аргунову, а затем переведен в классы Академии художеств.

Уже в 1760 году он исполняет первые заказы (портреты И. И. Шувалова, А. П. Сумарокова, актера Я. Шумского) и осенью того же года едет пенсионером в Париж, где занимается сначала у несколько академического Ж. Рету, а во вторую поездку за границу (в 1763—1765 гг.) у Ж. Вьена, поклонника античности и итальянского Возрождения, учителя Л. Давида. Три года провел затем Лосенко в Риме. Рисунки быстро принесли ему награды (медали Французской академии в 1763 г.), но как живописец Лосенко формировался медленно и трудно.

На выставке 1770 года в Академии художеств — первом значительном публичном выступлении рус-

ских мастеров, Лосенко показал картину «Владимир и Рогнеда» (1770, ГРМ, *илл. 81*). Сюжет для нее взят из русской истории: новгородский князь Владимир, сватавшийся к полоцкой княжне Рогнеде и отвергнутый ею, решается увести Рогнеду силой. Здесь все показано с той условностью, с какой разыгрывались трагедии в театре XVIII века. Главные действующие лица одеты в те фантастические костюмы, в которых представляли и заморских королевичей, и принцесс, и русских князей и княжен; их окружают второстепенные, но обязательные в каждой высокой трагедии персонажи — люди из народа, в костюмировку и грим которых вносят отдельные характерно бытовые черты. Полотно написано еще слишком ровно, старательно и вяло.

Но в одном отношении картина значительна: в ней передан драматизм переживаний действующих лиц. Рогнеда в горе и тоске, узнав, что убиты ее отец и братья; служанка полна сострадания к княжне; влюбленный Владимир (для этой фигуры художнику позировал актер Дмитриевский) молит Рогнеду последовать за ним, а присутствие воинов князя, ждущих с равнодушием к происходящему приказа действовать, выдает его намерения добиться своего, применив силу.

И пусть это концентрированный сценический драматизм, тем не менее был сделан шаг к воплощению средствами живописи человеческих страстей в их столкновении и развитии. Сама постановка такой задачи свидетельствовала о том, что наступила пора зрелости новой русской живописи.

«Владимир и Рогнеда» — первая картина на национальную историческую тему. Как и наиболее передовые явления русской драматургии середины века, она уже несла в себе, пусть в зародыше, «идею губительности деспотического произвола»⁶⁴.

Значительно и второе историческое полотно Лосенко — «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ), хотя оно и осталось не вполне законченным. Здесь художник обратился к героям «Илиады». Жест Гектора, который, прощаясь с семьей, словно призывает богов в свидетели правильности своего решения, фигуры женщин, воинов, мальчиков, что держат наготове шлем и щит Гектора, троянец с оседланным конем — все не только связано действием, но уже довольно пластично, целостно и богато вариациями движений. Художник глубже понял возможности такой формы искусства, как картина, в которой нельзя, по собственным его словам, «больше брать, как только один момент», но где жизненная полнота изображения этого момента позволяет подлинному мастеру насытить живописный холст глубоким содержанием. Во всем выдержан единый стиль, и этот отмеченный человечностью меры, гармонической связью всех компонентов картины стиль — классицизм. Силы колорита здесь Лосенко не хватает — его рисунки всегда более совершенны по исполнению. И только небольшой «эскизий» картины (ГТГ), в котором на оливково-золотистых тонах фона трепещет красный плащ героя, по живописным качествам выделяется из всего наследия художника (*илл. 82*).

В 60-е годы начинается деятельность еще одного выдающегося русского художника — Ф. Рокотова. Он родился в подмосковном селе Репниных — Воронцове. Чей он сын — неизвестно, родичи же его были



86. Ф. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцевой. 1780 г.



87. Д. Левицкий. Портрет Е. Н. Хованской и Е. Н. Хрущевой.
1773 г.



88. Д. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. 1778 г.



89. Д. Левицкий. Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме Богини Правосудия. Начало 80-х гг. XVIII в.

крепостными. Художественная одаренность юноши могла быть замечена знавшим Репниных И. И. Шуваловым. С 1760 года Рокотов — ученик Академии художеств, в 1763 — произведен приказом Шувалова в ее адъюнкты (т. е. преподаватели), в 1765 году он уже академик. В Петербурге Рокотов загружен заказами и множеством обязанностей: ему доверяют писать коронационные портреты и чуть ли не в те же самые дни требуют «смотрения над классами и учениками» Академии, наблюдения за их «опрятностью». Рокотова, видимо, тяготят и официальные заказы и обстановка Петербурга. И в 1765 году он навсегда переселяется в старую столицу. Здесь к Рокотову приходит признание: он становится портретистом и выразителем дум всей просвещенной дворянской, независимой и порой фрондирующей Москвы на протяжении более чем двух десятилетий.

Самые ранние холсты Рокотова, датированные 1757 годом, это «Интерьер кабинета И. И. Шувалова», который мы знаем по копии А. Зяблова (ГИМ), и «Портрет неизвестного» в гвардейском мундире (ГТГ).

Кабинет Шувалова — комната, украшенная картинами, с ротариевской обрезающей фигуркой казачка у ка-

мина; картины, стоят и на полу, как будто их только что пересматривал владелец, у стола кресло, словно ждущее его возвращения. Все говорит о внимании художника к кругу интересов своего современника.

Портрет неизвестного молодого человека в гвардейском мундире, еще не очень правильный по рисунку, привлекателен своей простотой, реалистичностью, теплом самой живописи, благозвучностью сочетания немногих основных цветов. Существует предположение, что это портрет Е. Чемесова.

В целом ряде работ Рокотова петербургского периода уловимы воздействия его старших коллег — А. Антропова, Л. Токе и П. Ротари (коронационный портрет Екатерины II, 1763, ГТГ, портрет семилетнего Павла I, начало 60-х гг., ГРМ).

Интимность полотен Ротари, историческая типичность портретов Антропова, может быть, также и опыт художников петровского времени (их увлечение подлинной стихией живописи — связью цвета со светом) — все это образует основу рокотовского мастерства.

В начале 60-х годов Рокотов пишет старшего из братьев Орловых (ГРМ) — участников переворота, возведшего Екатерину II на престол. Иван Орлов в нарядном, ярком платье вельможи смотрит с холста с холодным высокомерием. Перед нами типичный заказной портрет, лестный для изображенного, при всей конкретной портретности этой физиономии с несколько тяжелыми чертами. Он не заслуживал бы особого упоминания, если бы Рокотов не создал другой портрет того же Орлова (ГТГ), которым как бы утверждал свое право на собственный подход к решению портретного образа. Здесь Орлов одет в совершенно ненарядный серый кафтан, шея его замотана черным шарфом. Весь холст почти монохромен, но отличается тончайшей живописной разработкой общей бархатисто-серой тональности. В том, как держится Орлов, в его облике стало больше умной простоты.

Манера Рокотова все более определяется в портретах людей даровитых, просвещенных, внутренне явно импонировавших живописцу (портреты адмирала А. Н. Сенявина и военного писателя И. Д. Голенищева-Кутузова, оба в ГРМ).

«Портрет В. И. Майкова» (около 1765, ГТГ, илл. 83), написанный, по всей вероятности, после переезда художника в Москву, — это уже настоящий, неповторимый Рокотов.

Кем был изображенный здесь человек? В молодости — гвардейцем, потом помощником московского губернатора, а главное — поэтом. Майков тогда уже написал комедию в стихах «Игрок в ломбер», позже — бурлескную поэму «Елисей» и серьезные и печальные строки на смерть Лосенко:

Рогнеда на холсте тобой изображенна
С Владимиром, в своей прежалостной судьбе
Не столько смертью отцовой пораженна,
Как сильно, кажется, стенает о тебе...

Все краски, способные передать натуру Майкова, с его эпикурейской иронией и жаждой удовольствий, барски-изнеженного, но знающего долг службы, скептика, способного, однако, на настоящую сердечность, — все эти оттенки нашел Рокотов на своей палитре. Из прозрачного зеленоватого сумрака высту-



90. Д. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. 1773 г.



91. Д. Левицкий. Портрет В. И. и М. А. Митрофановых. 1782—1785 гг.

пает на холсте крупная, плотно вылепленная голова Майкова, его холеное лицо с узкими прищуренными глазами, высоким лбом, чуть острым с горбинкой носом, тронутыми усмешкой розовыми губами и сероватостью бритых щек. Свет, падающий сбоку на лицо, скользит на плече по травянисто-зеленому мундиру, зажигает красный цвет отворотов, заставляет поблескивать легко проложенный на них кистью рельеф позуменга. И этот блеск и вспышка яркого цвета словно выдают таящиеся в Майкове под внешним спокойствием и беспечностью живость ума и чувств.

Как показывает этот портрет, самым привлекательным для художника в его моделях качеством становится душевная тонкость.

С конца 60-х годов Рокотов выполняет большие официальные заказы лишь эпизодически. Зато он пишет множество портретов для частных лиц. На этих небольших прямоугольных погрудных портретах люди оказываются как бы в тиши тех уединенных кабинетов, что показал когда-то художник в ранней своей картине.

Иногда на их лица словно падает красноватый отблеск свечей, как на портрете молодого Артемия Воронцова (конец 60-х гг., ГТГ); иногда модели Рокотова будто появляются из глубины комнат, слабо освещенных дневным светом, как «Неизвестная в ро-

зовом» (70-е гг., ГТГ); ее неправильное, по сути совсем некрасивое лицо выглядит загадочно затуманенным в этом бледном свете. И только в портрете П. Ю. Квашниной-Самариной (илл. 84) фон светлый. Изображение старой женщины, прямой, спокойной, вырисовывается на этом фоне, вырастая в образ ясно, достойно прожитой жизни.

Гармоничны взятые в этих портретах аккорды двух-трех тонов: черное платье Самариной и переливы перламутрово-палевых оттенков в ее чепце и фоне, вариации розового в «Неизвестной», сочетание нежнейших карнаций с гаммой оливково-серых тонов костюма в портрете юного Римского-Корсакова (конец 60-х гг., ГТГ), с глубоким черным еще в одном маленьком шедевре — «Молодой человек в треуголке» (начало 70-х гг., ГТГ, илл. 85)⁶⁵.

Работу Рокотова кистью невозможно сравнить с какой-либо академической системой: словно в каком-то озарении он набрасывает, наслаивает краску, ведет кистью по форме носа, кружит по форме щек и глазных впадин, стирает. Он упивается техникой масляной живописи — легкостью тонкого слоя краски или пастозностью мазка, а иногда даже его рельефностью. Так, оставляя капельки белил на шероховатостях холста, он передает предельно простым приемом сверкание бриллиантов аграфа на треуголке молодого человека. Внимание же к линии, как средству выявить структуру человеческого тела, головы, лица, у Рокотова все более ослабевает. Портреты остаются для него прежде всего, говоря словами А. В. Лебедева, зеркалами души, потопленными в дымке жарких или холодных тонов. Художник непреклонно идет в них к воплощению своего понимания человека, своих представлений о том, каким человек должен быть.

В портретах Рокотова нет той конкретности, которая придавала жизненность и типичность образам Антропова. Но в них отразилось характерное для того времени стремление лучшей, наиболее просвещенной части дворянства следовать высоким нравственным нормам. Художник мог видеть это стремление и в юношестве, воспитанном Шляхетским корпусом и Московским университетом, и в тех, кто, участвуя в Комиссии Уложения, отстаивал начала справедливости, и во всех тех, кто рукоплескал строфам Сумарокова «О благородстве»: «... в дворянстве всяк, с каким бы ни был чином, не в титуле — в действии быть должен дворянином».

Даже в наиболее парадных портретах Рокотов умеет придать модели сдержанную, умную представительность (портрет Е. Н. Орловой, ГТГ, 1779, Екатерины II, ГРМ, 1779). Недаром Екатерине нравился «рокотовский тип» ее портретов, и она требовала, чтобы ему следовали и другие живописцы.

Поздние портретные образы Рокотова становятся все более и более возвышенно прекрасными в своей тонкой интеллектуальности, одухотворенности.

В замечательном портрете В. Е. Новосильцевой (1780, ГТГ, илл. 86), как и в портрете Майкова, чувствуется совпадение представлений художника о прекрасном с внешностью живой его модели. И все же здесь мы находим новую меру идеальности образа. Эта молодая женщина с удивительно чистым удлинненным овалом лица, обрамленным пышными пепельными волосами, с легкой и чуть холодной улыбкой —

воплещение душевной тонкости, но вместе с тем и гордой замкнутости. Ее туалет — утренний белый пеньюар с бледно-голубым бантом не вносит в портрет ничего домашнего, а лишь как бы подчеркивает замкнутость, нежелание быть на людях.

Близок этому произведению и другой портрет — графини Е. В. Санти (1785, ГРМ), столь же молодой, утонченной, немного таинственной; приколотые к ее зеленому платью стебельки цветов кажутся намеком на пребывание в тиши каких-то парков. Лицо Санти освещено сильным, прямо направленным светом — прием, к которому Рокотов обратился и в портрете Новосильцевой. Здесь свет не выявляет, а, наоборот, скрадывает пластику лица, как-то его дематериализует.

В поздних портретах Рокотова (преимущественно овальных) особенно заметна излюбленная им удлиненность форм; человеческая фигура, лицо, аксессуары — все обретает воздушность, легкость. Но при всей туманности или странном свечении этих полотен возвышенный строй образа диктует художнику ясную архитектуру распределения на холсте основных масс — пышных волос, светлого овала лица, тканей, той или иной красочной детали. Портреты Новосильцевой, Санти, Бястинского — хрупкого мальчика в красном можно легко представить себе в строгих интерьерах классицизма.

Иногда в портретных образах Рокотова углубленность человека в себя становится тревожной, как, например, в худом, нервном Суровцеве (1780, ГРМ), словно снесаемом тайными сомнениями.

О жизни Рокотова, о том, был ли он связан с каким-нибудь идейным течением его времени, неизвестно почти ничего, кроме некоторых штрихов, заботливо отмеченных историками русского искусства (вроде того факта, что Рокотов являлся подписчиком журнала московских масонов «Утренний свет»). Однако уже сама потребность художника следовать в своем творчестве высокому идеалу, близость этого идеала душевного благородства программе классицизма (литературного, в первую очередь) заставляют думать, что такие связи были.

Когда Рокотов вступал в полосу расцвета, на рубеже 60-х и 70-х годов, начиналась деятельность другого замечательного портретиста — Д. Левицкого. Левицкий дал оригинальное, глубоко отвечавшее условиям российской действительности переосмысление традиций парадного портрета. В его творчестве две линии — портрет парадный и интимный — никогда резко не расходились, обогащая одна другую.

Д. Левицкий родился, по-видимому, в Киеве. Первые уроки он получил от отца, который был не только священником, но и известным украинским гравером. По всей вероятности, в период работы Антропова в Киеве, в Андреевском соборе, Левицкий нашел себе в его лице второго учителя, так как вскоре же после возвращения Антропова в Петербург в 1755 году молодой украинец едет туда и поступает в его мастерскую. Вместе они работают в Москве в период коронационных торжеств. С конца 60-х годов Левицкий обосновывается в Петербурге.

Известно, что Левицкий пользовался еще советами Д. Валериани (отсюда его мастерство в рисунке и перспективе) и Л. Лагренэ, но классов Академии художеств, видимо, не проходил.



92. Д. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек. 1782 г.

На выставке в Академии в 1770 году он выступил сразу с целым рядом портретов, показав себя зрелым и крупным мастером. В числе этих работ был большой поколенный портрет архитектора А. Ф. Кокорина (1769—1770, ГРМ).

Как А. Зубову доставляло, казалось, удовольствие изображать здания и корабли в перспективе и разнообразных ракурсах, так Левицкий с радостной уверенностью демонстрирует реалистические возможности живописи: строит фигуру, передает ее объемность, пишет парадный кафтан и камзол, позументы, мех, кружево и такую деталь, как чертеж здания Академии, строителем которого был Кокорин. И все это он организует в полное красок и жизни, прочное, монументальное целое, объединяет общей дымчато-сиреневой тональностью, постепенно ведет взгляд зрителя от исполненных с известной свободой одежд к написанному тонко и бережно спокойному, серьезному лицу зодчего.

У барочного репрезентативного портрета Левицкий берет самую здоровую тенденцию — пафос утверждения практической всенационального значения деятельности⁶⁶.

Получив звание академика за портрет Кокорина, живописец в следующем же, 1771 году становится руководителем портретного класса Академии художеств, оставаясь им до 1787 года. Вскоре Левицкий получает заказ на портреты воспитанниц Смольного



93. М. Бельский. Портрет Д. С. Бортнянского. 1788 г.

института. Полотна эти должны были демонстрировать успехи первого в России закрытого женского учебного заведения в воспитании «благородных девиц», показать, что вышедшие из его стен девушки «знают и петь и танцевать», что они продвинуты в науках.

Открывает эту серию, теперь хранящуюся в Государственном Русском музее, сравнительно скромный парный портрет девочек младших возрастов, Ржевской и Давыдовой (1771—1772). Но затем Левицкий создает ряд очень нарядных фигурных композиций. На одних полотнах разыгрываются пасторали: портреты Е. И. Нелидовой (1773) и А. И. Левшиной (1775), написанных в костюмах поселянок, портрет исполняющих дуэт пастушка и пастушки Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской (1773, *илл.* 87). На других — девушки танцуют (Н. С. Борщева, 1776) и музицируют (Г. И. Алымова, 1776); Е. И. Молчанова (1776) показывает опыт с электрической машиной. Это как бы галантные сценки рококо, разросшиеся до монументальных размеров. Девушки показаны с точной портретностью, совсем не льстиво: взрослые выступают умело, более юные немного забавны в своей старательности; все они бесконечно радостны, радуется и художника это зрелище разнообразной жизненной активности. По исполнению картины очень детальные,

поражают осязаемостью материала, великолепно продуманы, целостны и каждая в отдельности и будучи скомпонованы по две-три на одной стене⁶⁷.

Внимание Левицкого к конкретной вещности всего изображаемого диктовалось идеей совершенства реального мира и человека, открытием красоты плоти, материи в ее разнообразных качествах. К такому открытию его, украинца, ставшего петербургским художником, подготовила, может быть, вся история украинской парсуны и барочной иконописи, а также изучение опыта русской портретной живописи начиная с Никитина и Матвеева.

Своей аллегоричностью — как олицетворения искусства и науки — эти картины, это тяжеловесное рококо перекликается с русским и украинским декоративным искусством предшествующей поры, когда творили Растрелли и Ломоносов. Индивидуальность же характеристик и общая поэтическая тема «Смолянок» — тема привольной игры сил в молодых существах и разумной направленности этих сил, типичны уже для 70-х годов, времени увлечения в России идеями просвещения.

В том, что Левицкий разделял эти увлечения, убеждают также созданные им параллельно с работой над «Смолянками» портреты московского богача, чудака и филантропа П. А. Демидова (1773, ГТГ, *илл.* 90) и посетившего Россию в 1773 году французского философа Дени Дидро (1773—1774, музей в Женеве).

Демидов написан на традиционно парадном фоне из колонн и открывающегося слева вида на Воспитательный дом — предмет его забот и попечительства. Вместе с тем он изображен в домашнем колпаке и халате, с лейкой, луковичками каких-то растений и горшками цветов: его страстью была ботаника. Художника интересуют не только граждански важные дела этого человека, но и все то, что персонально ему присуще, даже его чудачества.

Печать усталости лежит на лице Дидро, но он погружен в свои мысли, глаза его смотрят куда-то мимо нас, не прекращается работа могучего интеллекта. Небрежность туалета еще более подчеркивает выражение собранности и напряжения в этом лице, а яркость оранжевого халата тут нужна как нота бодрости, отвечающая силе духа этого человека.

Если в парадный портрет Демидова Левицкий внес оттенок интимности, то содержание небольшого интимного портрета Дидро он развил, вложив в него подлинно общественную оценку деятельности мыслителя.

Два очень различных небольших полотна, созданных Левицким в самом конце 70-х годов, как бы синтезируют предшествующие достижения — портрет юной жизнерадостной невесты архитектора и художника Львова М. А. Дьяковой и портрет старика священника.

Портрет М. А. Дьяковой (1778, ГТГ, *илл.* 88) полон естественной прелести, это воплощение физического и духовного здоровья. Всегдашняя любовь Левицкого к полновесности, материальности всего изображаемого сочетается тут с нежностью, свежестью живописного исполнения. Общий зеленовато-золотистый колорит полотна обогащают интенсивно-розовые тона на лице девушки, теплая дымчатость ее волос, теплая прозрачность карих глаз. Здесь Левицкий уже никого не напоминает. И самый этот женский тип, и



94. Н. Аргунов. Портрет П. И. Ковалевой-Жемчуговой. 1803 г.



95. Г. Островский. Портрет А. С. Лермонтовой. 1776 г.

это влечение к здоровью, силе и одновременно к мягкой задушевности — все у него очень свое.

Биение пульса жизни художник ищет и в чертах немолодого лица: тонко передает он в портрете старого священника (1779, ГТГ) легкое дрожание губ, влажный блеск слезинок в уголках глаз.

В отличие от Рокотова у Левицкого во всем царит ясность. Живописная ткань его произведений строится не на контрасте тонкого красочного слоя с рельефным, выпуклым мазком, а на просвечивании одного тона сквозь другой, на тончайших лессировках.

Вслед за упомянутыми работами художник в начале 80-х годов создает большой круг портретов, которые трудно назвать интимными, но нельзя отнести и к парадным, настолько все в них просто и естественно. Это портрет той же Дьяковой, ставшей в замужестве Львовой, А. В. Храповицкого, литератора и государственного деятеля, румяной и решительной барыни Бакуниной — образ, родственный антроповской Измайловой. Двойной портрет молодых супругов Митрофановых (1782—1785, ГРМ, *илл. 91*) кажется как бы составленным из двух отдельно написанных полуфигур; но примечателен в нем самый отказ художника, в отличие от его «Смолянок», от какой-либо театрализованной сочиненности композиции.

Постепенно творческие поиски Левицкого все более усложняются. Одновременно с полотнами, проникнутыми стремлением к безыскусственности, он создает портреты подчеркнуто нарядные, в которых пишет фигуры в особо грациозных поворотах, движениям придает плавную закругленность, а лентам, атласу — особый, несколько металлический блеск.

Таков портрет аристократичной Урсулы Мнишек (*илл. 92*), изящно вкомпонованный в овал, весь серебристо-голубоватый, или «Портрет певицы Анны Давиа Бернуцци» (оба 1782, ГТГ), примадонны итальянской комической оперы, изображенной в игривой шляпке с розами, в туалете сиренево-голубых тонов. Всем строем этих произведений художник сумел выразить как внешний лоск и внутренний холодок знатной Мнишек, так и расчетливое кокетство авантюристичной Давиа.

Среди небольших холстов Левицкого 80-х годов есть портреты, в которых появилась некоторая официальность или подчеркнутая идеальность образа. Характерно, что в те же годы и у Рокотова было заметно стремление замкнуться в кругу образов возвышенно-идеальных⁶⁸.

Большая торжественная композиция Левицкого 1783 года «Екатерина II — законодательница» известна в нескольких повторениях⁶⁹. Редкостной художественной целостностью отличается небольшое полотно на эту тему, явившееся, возможно, самым первоначальным и безусловно лучшим ее воплощением



96. И. Фирсов. Юный живописец. 1765 г.



97. М. Шибанов. Празднество свадебного договора. 1777 г.



98. Ф. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794 г.

(ГТГ, илл. 89). Левицкий пошел отличным от Рокотова и очень близким поэзии Державина путем в решении идеального образа⁷⁰. Близость картины Левицкого одам Державина не раз уже справедливо отмечалась многими. Характерна украшенность оды Державина элементами лиризма, а у Левицкого — стремление воплотить идеал в живописи с той чувственной наглядностью, какая доступна станковой картине. Сам художник описал свой замысел, пояснив, что на картине изображены храм богини Правосудия и верная ей законодательница Екатерина, которая, «сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя»; орел, восседающий на книгах, — символ побед, а вид на море и корабль под русским флагом означают «защищенную торговлю»⁷¹.

Не только по композиции, но и по светосиле все делится в картине на спокойный традиционный фон и сияющее на этом фоне в потоке света изображение Екатерины — законодательницы. Светлое платье Екатерины, пунцовая орденская лента, серебристый орел волос составляют звучный и чистый аккорд красок. Пластичность, немногословность в передаче

форм связывают картину Левицкого с классицизмом, и вместе с тем автор остается, как в «Смолянках», влюбленным в собственно живописные средства выражения.

Художник показывает Екатерину такой, какой рисуется его мысленному взору энергичная и великодушная, пекущаяся о благе страны и подданных правительница, не скрывая, что он говорит не столько о конкретном лице, сколько о высоком идеале. Поэтому-то его картина-ода, как и поэзия Державина, лишена внутренней фальши.

Заслуживают внимания и несколько поздних портретов Левицкого — писателя и издателя Н. И. Новикова и «Неизвестного молодого человека со сфинксом»⁷². Замечательно, что и в эти небольшие портреты художник стремится внести атмосферу жизни изображенных людей: публицист Новиков словно ведет с кем-то спор, жестикулируя в такт словам, неизвестный молодой человек, видимо, масон, размышляет над статуэткой сфинкса.

Теперь достаточно выявлены дружеские связи Левицкого с Новиковым, в особенности в период, когда Новиков вышел из заключения в Петропавловской



99. В. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797 г.



100. С. Щедрин. Итальянский фонтан в Петергофе. Левое из парных панно для Михайловского замка. 1799—1801 гг.

крепости. Вместе с Новиковым Левицкий вступает в одну из масонских лож, привлеченный скорее всего призывом масонов к нравственному самоусовершенствованию. Эти знакомства привели к созданию художником второго из названных портретов.

Левицкий воспитал ряд учеников: Е. Камеженкова, Л. Миропольского, П. Дрождина, С. Щукина.

При Рокотове и Левицком в Россию приезжали крупные иностранные портретисты. В 1776—1777 годах появился швед А. Рослен (Рослин). Он был не менее Левицкого искусен в передаче различных тканей, аксессуаров, но, верный духу северного барокко, придавал портретируемому не вполне отвечающий вкусам екатерининского двора житейски-конкретный и даже прозаический облик («Портрет гр. Е. А. Чернышевой», «Портрет В. М. Долгорукова Крымского» и др.). Работал в это время в России и французский живописец Ж. Вуаль, создававший в противоположность Рослену образы очень утонченные. Воздушность и легкость письма он соединял с пониманием красоты линии, изящно передавая четкие изломы складок ткани («Е. И. Чичерина», около 1790, ГМИИ, «Н. П. Панина», 1792, ГТГ и др.)⁷³.

Несколько наивные, жесткие по контурам, напоминавшие «обрезные фигуры» портреты писал Л. Хри-

стинец, немец, много работавший и умерший в России в 1797 году. Все же в его полотнах всегда угадывается сходство и есть свежесть цвета (портреты девочки и мальчика, как предполагают, детей Растрелли, ГТГ, «Две девочки», 1772, Государственный художественный музей БССР).

В последнее десятилетие века приезжают австриец И. Лампи и эмигрантка-француженка Е. Виже-Лебрен, имевшие шумный успех. Лампи приспособил к классицизму конца XVIII века старые схемы парадного портрета («Портрет Платона Зубова», 1796, ГРМ, и др.), а Виже-Лебрен — идилличность и сентиментальность жанровой живописи XVIII столетия («Автопортрет», Эрмитаж).

Несмотря на то что, по установленной в Академии художеств иерархии жанров, портретной живописи отведено было скромное место, портреты уже имели огромный спрос у различных слоев дворянства в обеих столицах и губерниях.

От последней трети века осталось множество портретов. Иногда они очень ясно отражают накопление живописцами реалистического мастерства. М. Шибанов вслед за первыми малопримечательными портретами создает портрет А. Д. Дмитриева-Мамонова (1787, ГРМ), превосходный по полноте характеристики молодого вельможи и по сочности живописи. Находит иные приемы, но столь же убедителен в своем портрете композитора Д. С. Бортнянского М. Бельский: кисть его со строгим изяществом, отвечающим облику модели, выявляет форму, коричневатая красочная гамма придает портрету мужественную простоту (1788, ГТГ, *илл.* 93).

Иногда в портретах того времени можно заметить противоречие между манерой, которой следует художник, и тем содержанием, которое он вкладывает в портретный образ. «Портрет неизвестной» В. Родчева (1789, ГРМ) соединяет в себе мягкость изысканной серебристо-серой, как у Вуалья, тональности с резкой прямоотой характеристики модели — особы с неприятным, хищным выражением лица.

Многочисленные «домашние» живописцы, часто крепостные, работавшие в дворянских поместьях, также порой вносили в сложившиеся схемы парадного или интимного семейного портрета много непосредственных и острых наблюдений. Автор недавно найденных в Солигаличе портретов Г. Островский чуть старомоден тщательностью отделки узора кружев, позументов, материи, но при всем том умеет выразить как бы доминанту характера каждого портретируемого: домовитость и властность чувствуются в его Н. С. Черевиной, простодушие провинциала — в М. А. Ярославове, доверчивая безмятежность — в девочке А. С. Лермонтовой (все конца 70-х гг., Костромской музей изобразительных искусств, *илл.* 95).

Н. Аргунов, сын и ученик И. Аргунова, создал в начале своей творческой деятельности ряд портретов шереметевских крестьян, домочадцев, крепостных актрис. Он очень точен в обрисовке внешности и решителен в выявлении одаренности своих моделей умом, энергией, талантами, щедростью души. Это можно сказать о его «Крестьянине со стаканом в руке», о портрете крепостной актрисы Т. А. Шлыковой-Гранатовой и о полотнах, изображающих другую замечательную актрису — П. И. Ковалеву-Жемчугу. Порт-

рет в рост П. И. Жемчуговой в красном полосатом халате написан, когда она уже была женой Н. П. Шереметева и ждала ребенка (1803, Музей-усадьба Кусково, *илл. 94*). Зная блистательные успехи Жемчуговой на сцене, художник теперь видел и без малейших прикрас передал осунувшееся ее лицо и отяжелевшую фигуру, взволнованно-сосредоточенный взгляд глубоких темных глаз; но тем яснее раскрыл он безграничную ее самоотверженность в служении долгу материнства. Композиция торжественного фамильного портрета служит возвеличению прекрасной цельности натуры, душевных качеств этой женщины.

Есть среди портретов рассматриваемого времени и совершенно неожиданные новизной их трактовки. Таковы поразительные портреты Павла I, созданные С. Щукиным. На большом портрете в рост из Государственной Третьяковской галереи⁷⁴ с нейтральным фоном из серой пустоты, вытянувшись в струнку, вышагивает, как заводной манекен, Павел в военной форме, треуголке, при орденах и лентах. Есть нечто тревожное в одиночестве этой странной фигуры и нечто необъяснимое, маниакальное в самоупоении, написанном на этом бледном плоском лице. Художник не впадает ни в одной черте в карикатурность и в то же время чутко подмечает в Павле за демонстративной выправкой на прусский манер болезненную экзальтацию, какую-то внутреннюю ущербность.

Контрастность эмоциональной окраски образов, созданных Щукиным, драматичных (портреты Павла I) или полных гордой силы («Автопортрет», ГРМ), позволяет видеть в этом художнике провозвестника течения, которое разовьется уже в XIX веке, — романтизма.

На протяжении всего XVIII столетия путь к овладению познавательными возможностями живописи для русских художников был одновременно путем обогащения высокого патриотического идеала. Именно там, где совмещались обе эти задачи, мы встречаем наибольшие успехи. В этом заключается и объяснение судеб различных жанров в русской живописи того времени.

Возвышенный строй первых исторических композиций — декоративных росписей, мозаик Ломоносова, картин Лосенко — сочетался с интересом к реальным фактам и героям истории, к живым человеческим стремлениям и страстям.

В конце века внимание официальных кругов к развитию исторического жанра уже несколько связывало художников: исторические и мифологические полотна последователей Лосенко И. Акимова и П. Соколова приобретают оттенок сухости, «академичности». Однако к самому концу века появляются произведения, обещающие новый подъем историко-мифологического жанра. Так, Г. Угрюмову удается вновь наполнить историческую картину героико-патриотическим содержанием. Это относится и к полотну «Испытание силы Яна Усмаря» (1796—1797, ГРМ) и особенно к великолепному эскизу акварелью «Минин вызывает к князю Пожарскому о спасении отечества» (начало 1800-х гг., ГТГ).

Еще Петр увлекался голландской живописью. Но характерные для нее жанры натюрморта, интерьера, как и анималистика, остались почти совершенно чуждыми русскому искусству XVIII столетия. Исключе-



101. П. Гонзаго. Эскиз декорации «Крепость Беп». Тушь, кисть, перо. Конец XVIII — начало XIX в.

ние составляют лишь работы долго жившего в Петербурге «зверописца» немца И. Гроота и натуральные до обмана зрения натюрморты учеников школы Феофана Прокоповича Г. Теплова, П. Богомолова и др. (30-е гг., музеи Останкина и Кусково, Эрмитаж). Как и позднейшим упражнениям учеников Академии в писании интерьеров (работы Фарафонтьева и Щётникова, ГРМ), им свойствен был своего рода пафос точного исследования натуры; однако все это были лишь отдельные опыты.

Примечательно, что интимно-жанровая живопись рококо также не получила в России почти никакого отклика. Произведения такого рода остались у русских художников единичными и навеяны впечатлениями от работ иностранных коллег⁷⁵ или от поездок за границу. Так, еще в 1765 году совершенствовавшийся в Париже мастер театральных декораций И. Фирсов написал небольшую привлекательную картину «Юный живописец» (*илл. 96*), исполненную (как, напомним, и некоторые парижские зарисовки Лосенко) в духе наиболее реалистических жанров рококо.

Несравненно более значительны стоящие особняком в нашем искусстве (если не считать крестьянских образов Ерменева) картины Михаила Шибанова «Обед» (1774, ГТГ) и «Празднество свадебного договора» (1777, ГТГ, *илл. 97*), представляющие, по словам художника, «суздальской провинции крестьян»⁷⁶. Иногда их склонны слишком сближать с бытовой живописью XIX века. Но думается, что эти большие, немного скованные композиции по содержанию скорее сродни тому эпически широкому показу бытия крестьянского сословия как могучей основы национальной жизни, которое давала европейская живопись XVII века. Не случайно к шибановским полотнам в его время относились как к картинам историческим. Действия в эти полотна внесено еще мало, но они отличаются наблюдательностью характеров, деталей, выверенностью рисунка.

Вслед за портретом пейзаж к концу столетия оказался жанром, в котором наиболее органично сочетались возвышенность идеалов художника и умение наблюдать, изучать окружающее. Становление пей-



102. В. Боровиковский. Портрет М. И. Долгорукой. Около 1811 г.

зажной живописи подготовлено было еще в середине века, с одной стороны, развитием «ведуты» в рисунке и гравюре, с другой — успехами живописцев-декораторов. Последние десятилетия века дали уже крупных мастеров пейзажа. Именно в это время работает Сем. Щедрин. Воспитанник Петербургской академии, Щедрин учился затем у Перезинотти, позднее в Париже у Ф. Казановы; 7 лет он прожил в Италии. Щедрин нашел свою подлинную тему, став певцом парков и дворцов в окрестностях Петербурга. Он показывает в картинах («Вид Гатчинского парка», ГТГ) и больших стенных панно («Итальянский фонтан в Петергофе», илл. 100) природу, роскошно взлеянную, тенистые кущи, холмы и реки, украшенные беседками и мостиками. Исполнено все живописно, пластично, с чувством гордости за это великолепие.

В 90-е годы начинается деятельность второго крупнейшего русского пейзажиста — Ф. Алексеева. Сын сторожа, Алексеев поступил в Академию художеств, видимо, при содействии А. Антропова и стал пейзажистом с одобрения А. Лосенко. Затем совершенствовался в Италии и не столько у прямых своих руководителей, посредственных художников Д. Моретти и П. Гаспары, сколько копируя Каналетто и изучая художественные сокровища страны.

Ранняя, но уже вполне мастерская картина Алексеева «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794, ГТГ, илл. 98) — первый городской пейзаж в русской живописи. Здесь все — гладь Невы, небо, здания, фигурки горожан — объединено, связано живой средой. Воздух здесь чувствуется, может быть, больше, чем у Каналетто, при этом передана неповторимо особенная атмосфера Петербурга с голубовато-серебристым светом северного неба. Алексеев дает еще панорамы города, а не его уголки; он далек от интимности восприятия города. Художник смотрит на Петербург, «полночных стран красу и диво», как на всенациональное достояние, продолжая в этом своего предшественника — рисовальщика Махаева. По зарисовкам с натуры, собранным во время поездки в Новороссию и Крым, Алексеев исполнил в 1797—1800 годах виды Херсона, Николаева, Бахчисарая, в которых пустынность ландшафта выразительно оттеняет стройность того или иного большого архитектурного комплекса.

Картины, явившиеся итогом пребывания живописца в 1800 году в древней столице, остались ценнейшими художественными документами, сохранившими нам облик Москвы до пожара 1812 года. И все же лучшее, что создал Алексеев, — виды Петербурга. В последних из них появляются новые моменты: с особой четкостью передает он теперь архитектуру, с пристальным и радостным вниманием пишет сценки обычной городской жизни («Вид на Биржу и Адмиралтейство», 1808, ГРМ, «Вид на Дворцовую и Адмиралтейскую набережные», 1815, ГРМ).

Гармоническое сочетание высокоидеального и конкретных жизненных наблюдений мы находим на грани XVIII и XIX веков и в таком искусстве, как театральная декорация. С начала 90-х годов в России работает великолепный мастер, итальянец П. Гонзаго, воспитанный на традициях барочного иллюзионизма и на живописи Каналетто. Перспективные построения Гонзаго, как в его монументальных росписях, так и в декорациях для сцены, при необычайном размахе приобретают логическую ясность, человечность масштабов, роднящие его искусство с классицизмом. В области театральной декорации он часто конкретизирует образ, воспроизводя то или иное реально существующее здание или вид, и притом вносит в свои эскизы драматическую динамику (проект декорации «Крепость Бип» в Государственном центральном театральном музее имени А. А. Бахрушина и другие работы, илл. 101).

Творчество Гонзаго вместе с деятельностью его помощников, последователей и учеников, включая крепостных живописцев в усадебных театрах, — первая и блистательная глава развития театральной декорации уже на собственно русской почве. Черты романтизма в этой классицистической декорации — явление, связанное с особенностями сложения всего русского пейзажа.

Возвращаясь к живописи рубежа двух столетий, нужно сказать, что наиболее полно эволюция поэтического идеала русских художников той поры раскрывается снова в портретном жанре, в творчестве В. Боровиковского. Украинец по происхождению, Боровиковский родился в Миргороде. В семье Боровиковских многие занимались иконописью, с писания



103. В. Боровиковский. Портрет А. Г. Гагариной и В. Г. Гагариной. 1802 г.



104. В. Боровиковский. Портрет Ф. А. Боровского. 1799 г.

икон начинал и он. Во время пышно обставленного путешествия Екатерины II на юг России Боровиковский был привлечен В. Капнистом к росписи одного из помещений, где останавливалась императрица. Исполненные им аллегорические композиции (Екатерина — Минерва, Екатерина, засевающая поле, вспаханное Петром I) получили «высочайшее одобрение», и художнику предложили ехать в Петербург совершенствоваться в живописи.

В первые годы пребывания в столице Боровиковский занят, видимо, выполнением иконостаса для построенного Н. Львовым собора в Могилеве. Одновременно художник исполняет ряд портретных миниатюр. Миниатюра тогда уже потеряла связь с придворным ритуалом, и крошечные эти портреты превратились в предметы дворянского быта, в семейные реликвии. Выступив рядом с Г. Скородумовым и А. Риттом, В. Боровиковский сразу сумел сказать в области миниатюры свое слово. Уже в маленьком портрете В. Капниста на фоне парка (начало 90-х гг., ГРМ) художник затронул навеянную лирикой Капниста тему раздумий на лоне природы и соприкоснулся тем самым с таким литературно-художественным течением, как сентиментализм.

К этой теме Боровиковский обращается и в погрудном портрете в натуральную величину О. К. Филипповой (около 1792, ГРМ): молодая женщина в белом утреннем платье, с цветком в руке написана мягко, в дымчатых тонах, напоминающих Вуаля; фон едва намечен, и все же угадывается, что это фон пейзажный. Полотно показывает, что Боровиковский присматривался к тому, как работают другие петербургские портретисты. С 1792 года он берет уроки у знаменитого Лампи, оценившего талантливость своего ученика и даже хлопотавшего, чтобы ему дали за портреты звание академика (это состоялось в 1797 г). Неизвестно, учился ли Боровиковский у Левицкого, но они были знакомы, должны были встречаться в державинском кружке, и в некоторых работах Боровиковский выступает продолжателем Левицкого.

Небольшие женские портреты — задорной В. И. Арсеньевой в соломенной шляпке пастушки, решительной Скобеевой в виде Дианы — своей веселой маскарадностью отдаленно напоминают Левицкого. В этих портретах Боровиковский сохраняет полюбившиеся ему пейзажные фоны.

Пейзажу принадлежит большая роль и в фигурных портретах Екатерины II середины 90-х годов (несколько вариантов, лучший — в ГТГ), относительно которых существует предположение, что они подсказали позже Пушкину сцену встречи Маши Мироновой с императрицей в «Капитанской дочке». ...В утренней тиши по глади Царскосельских прудов у Чесменской колонны плавают лебеди, а по дорожке прогуливается с любимой левреткой пожилая дама в халате (вспомним у Пушкина: «...дама лет сорока... в чепце и телогрейке»). В сущности, только пейзаж и подсказывает, что эта дама — не кто иной, как сама императрица. Боровиковский сумел и в трактовку царского портрета внести задушевность, простоту.

Одновременно художник пишет маленький овальный портрет торжковской крестьянки Христины (1795, ГТГ), кормилицы в доме Львовых. В лице крепостной русской женщины он находит душевную мягкость, робкую, застенчивую нежность.

У Боровиковского и образ Екатерины и образ его Христины, конечно, идеализированы, но художник уверен, что и монархиня и крестьянка одинаково должны уметь чувствовать, быть людьми. В самом этом убеждении раскрывается в новом аспекте все тот же высокий гуманистический идеал, служением которому было прекрасно русское искусство на протяжении всего XVIII столетия.

К исходу 90-х годов Боровиковский как бы окончательно находит этот аспект и создает одну за другой замечательные работы — небольшие поясные женские портреты, очень близкие по композиции, по общему настроению (портреты М. И. Лопухиной, 1797, илл. 99, неизвестной с медальоном на груди, 1798, Е. А. Нарышкиной, 1799, Шидловской, 1798, все в ГТГ). Художник пишет молодых женщин, мечтающих под сенью парков, похожих по чистоте рисунка поз на статуи, только статуи одухотворенные, и самая неподвижность тела, по меткому наблюдению Н. Г. Машковцева, оттеняет здесь выражение характера в лицах.

Полнее всего раскрыт образ Лопухиной. Такая же цветущая и счастливая, как Дьякова Левицкого, Ло-

пухлина полна трепетной задумчивости, и на ее лице, кажется, вот-вот может смениться выражение — набежит тень грусти или засветится улыбка. Четкая и в то же время необычайно мягкая скульптурность свойственна здесь формам тела, складкам платья. Видимо, в овладении Боровиковским ясной моделировкой объемов сказались и собственный опыт исполнения монументальных композиций для церквей, и уроки Лампи, и пример Левицкого. Работа же в миниатюре научила его изображению пейзажа в очень экономно отведенных для этого уголках портретной композиции. Передавая объемность лица, рук, художник словно вспоминает никитинское сфумато, но у него эта дымка оказывается легкой-легкой, жемчужной. Краски прохладные, нежные: белое, светло-сиреневое, голубое, розовое.

Мужские портреты тех лет строятся сходным образом: это поясные изображения со столь же экономно введенным фоном, но фигуры здесь пронизаны движением. Среди этих полотен есть настоящий шедевр — портрет Ф. А. Боровского, генерала, участника суворовских походов (1799, ГРМ, *илл. 104*). Руки Боровского, опирающиеся на трость, выдвинуты влево, корпус поставлен в три четверти, голова резко повернута вправо — вся постановка фигуры говорит о готовности к действию. В фоне уже не зелень парков, а пороховой дым, горящая крепость, цепь солдат. Цвет более плотный, чем в женских портретах, и в основном это спокойное сочетание синего и серого. Энергия движения и спокойствие красочной гаммы, господство холодных тонов и интенсивность красного в деталях — все создает впечатление решимости и благородной сдержанности одновременно, все раскрывает сильный характер.

Умение чувствовать Боровиковский воспевал в женщине, умение владеть своими чувствами — в мужчине.

В 1800 году Боровиковский создал два парадных портрета, в которых снова как бы продолжил Левицкого. Портрет Павла I у трона (ГРМ) — лишь завершение длинного ряда подобных произведений XVIII века. Портрет А. Б. Куракина включает в себе и нечто новое. Его антураж — колонна, драпировки, вид на Михайловский замок, бюст Павла I, указывающий, какому императору служил изображенный вельможа, — все это от XVIII столетия. Экспрессия же всей фигуры, и особенно лица Куракина, передающая живое, способное измениться состояние, — грузный саванник поднялся кому-то навстречу, привычно изобразив улыбкой любезную снисходительность, — это уже не столько пафос каких-то граждански важных дел, сколько отражение обычного образа жизни изнеженного вельможи. Такая полнота характеристики не развивается далее у Боровиковского в критическую оценку портретируемых. Наоборот, в XIX веке, в пору патристического подъема, переживаемого Россией, его портреты, отличаясь наблюденностью каждой черты, снова исполняются в возвышенно-идеальном плане, продолжая поиски первого десятилетия деятельности художника.

От небольших интимных портретов Боровиковский переходит в 1800-е годы к групповым семейным портретам. В, казалось бы, столь интимных изображениях музицирующих девочек-сестер (портрет кн. А. Г. и В. Г. Гагариных, 1802, ГТГ, *илл. 103*), матери с деть-



105. В. Боровиковский. Портрет А. П. Дубовицкого. 10-е гг. XIX в.

ми («А. И. Безбородко с дочерьми», 1803, ГРМ), матроны с маленькой воспитанницей («А. Е. Лабзина с воспитанницей», 1803, ГТГ) неожиданно появляется во всем очень большая строгость. Семейный портрет для художника — как бы воплощение и семейных и гражданских добродетелей⁷⁷. В этих полотнах вместо нежной воздушности первых портретов складывается манера крепкая, четкая. Жемчужное сфумато сменяется черноватостью теней, бело-голубая гамма — аранжировкой двух-трех цветов, для которых тени и фон создают как бы оправу из серебра с чернью. Очень хорош по цвету портрет девочек Гагариных с крупными пятнами серого, розового, золотисто-коричневого цветов; тонко вплетается в эту гармонию черное, включая узор нот на белой бумаге. Утверждение сильных, волевых характеров мы встречаем теперь у Боровиковского как в мужских, так и в женских портретах — в портрете, который считают изображением мадам де Сталь, и в портрете М. И. Долгорукой (1811, ГТГ, *илл. 102*). Обычная для женских фигур Боровиковского статуарность превратилась в портрете Долгорукой в изумительную стройность форм, а цвет здесь — строгий и темпераментный аккорд серебристого и глубокого красного.

В мужских портретах тема служения государственно важному делу все более тесно сплетается с обстоятельствами личной жизни изображаемых лю-

дей — будь то сановник, «редким в делах государства искусством одаренный» (портрет Д. П. Трощинского в его кабинете, 1819, ГТГ) или даже молодой помещик, просто занятый своим хозяйством (портрет Дубовицкого-младшего с садовым ножом, 10-е гг. XIX в., ГТГ, *илл. 105*). В последнем есть подчеркнутая строгость исполнения, указывающая на значительность в глазах художника и этой деятельности.

Вся жизнь художника была заполнена любовью к искусству и постоянной работой. Увлечение мистицизмом, омрачившее конец его дней, к счастью, почти не коснулось его творчества.

Портреты, созданные Боровиковским как в период сближения с сентиментализмом, так и в XIX веке, — произведения одного большого пластического стиля — классицизма. Обобщенность форм в ранних полотнах и стремление к точному исследованию и детализации их в поздних — все это остается в границах единого, но развивающегося стиля.

Рокотов, Левицкий и Боровиковский — три художника, в деятельности которых воплотились лучшие достижения русской живописи XVIII века.

Первые два представляют собой то увлечение стилией живописи, которое переживали в XVIII столетии художники, пожалуй, только двух национальных школ, не знавших расцвета этого искусства в предшествующем, XVII веке, — русской и английской.

Боровиковский — один из первых мастеров, в творчестве которого мы можем видеть, каким сложным течением был русский классицизм, как обнимал он собой различные тенденции, в том числе и тенденции сближения с сентиментализмом, как постепенно в этом искусстве идеал гармонически-свободного развития личности сменялся идеалом верности патристическому долгу, понятием дисциплины долга. В то же время именно в живописи Боровиковского классицизм сближается с энергичными реалистическими поисками искусства начала XIX века.

XVIII столетие явилось не только эпохой зарождения светской скульптуры в России, но и периодом ее блестящего расцвета. Ваяние выражает теперь новые идеалы общества, сбросившего с себя путы средневековой схоластики и познающего мир во всем его многообразии. В это время постепенно осваиваются почти все жанры скульптуры начиная с ее декоративно-прикладных форм и кончая станковыми портретами, монументальными памятниками. Все это было необычным для Древней Руси. И то, с какой стремительностью появлялись эти новые виды и жанры, как прочно утверждались они в жизни, свидетельствует о необходимости качественного скачка в развитии пластики.

Как и для других видов искусства, огромное значение для скульптуры имело то обстоятельство, что Россия в это время интенсивно приобщается к западно-европейской культуре. Первые образцы светской скульптуры были привезены из Италии, Франции и других западных стран — главным образом произведения мастеров итальянского барокко. Много стараний прилагается к тому, чтобы приобрести подлинные памятники античной скульптуры.

Прежде всего начинает развиваться декоративная и монументально-декоративная пластика, неразрывно

связанная с архитектурой. В этом отношении искусство продолжает традицию, существовавшую в Древней Руси, когда архитектура являлась и почвой и средой скульптуры. Резные украшения в деревянных постройках XVII века, белокаменная резьба в памятниках «нарышкинского» барокко были в какой-то мере прототипом синтеза скульптуры и архитектуры в произведениях Петровской эпохи. Искуснейшие работы безымянных мастеров в камне и дереве, украшающие крыльца, порталы, наличники, иконостасы, киоты, царские врата, стали той благодатной основой, на которой пышно расцвела русская пластика XVIII века. Однако развитие ее не идет путем прямого продолжения старой традиции. Канон религиозных изображений сильно сковывал возможности ваяния. Между тем сама жизнь требовала перелома в этом искусстве, подобного тому, который претерпела скульптура в эпоху раннего Возрождения в странах Западной Европы. Здесь был необходим качественный скачок, утверждение совершенно иного принципа пластики как искусства, отражающего мир во всем его чувственном многообразии.

Первые значительные памятники, решенные в новой образной системе, были созданы приезжими ваятелями, но в большинстве случаев бок о бок с ними работали и русские мастера. Так, в украшении храма Знамения в Дубровицах (1690—1704)⁷⁸ и храма Архангела Гавриила в Москве (Меншикова башня, 1701—1708) при ведущей роли иностранных скульпторов весь огромный объем работ выполнялся и большим числом русских мастеров. В Дубровицах скульптурный декор, помещенный снаружи, главным образом на карнизах ярусов церкви, играл большую роль в создании впечатления единства и легкой устремленности вверх всех объемов сооружения. И снаружи и внутри храм покрыт каменной резьбой, изображающей плоды, цветы, гирлянды листьев, которые поддерживают херувимы, похожие на путти барочного искусства. Но главной особенностью памятника является то, что он включает в свой декоративный убор и сюжетную скульптуру — изображения евангелистов, святителей и евангельских сцен. Помещенные на сводах купола скульптурные горельефы «Возложение тернового венца», «Несение креста», «Распятие», «Положение во гроб» представляют собой сложные, полные внутренней экспрессии и драматизма композиции. Приземистые, тяжеловесные фигуры этих горельефов кажутся чуть примитивными, но вместе с тем в них ощущается рука художника с ярко выраженной индивидуальностью, своеобразной творческой манерой. Исследователи отмечают близость этих работ к немецкой скульптурной школе, и некоторые связывают их с именем мастера К. Оснера, приехавшего в 1702 году из Германии и работавшего многие годы в России⁷⁹.

Имена скульпторов, украшавших Меншикову башню в Москве, не дошли до нас, но известно, что здесь наряду с иностранными мастерами работали русские подмастерья — каменщики, выписанные из Костромского и Ярославского уездов. Именно они воплощали в камне сочный, полный оптимистических мотивов декор по эскизам известного архитектора И. Зарудного. Особенно выразительны, радостны по своему мироощущению горельеф над главным входом, головки ангелов на капителях и кариатиды на хорах внутри церкви.



106. А. Шлютер. Амур на морском льве. Рельеф на Летнем дворце Петра I. Терракота. 1714 г.

В скульптурном декоре Меншиковой башни сильно проявились влияния юго-западного искусства — Украины и Белоруссии, где обычно храмы украшали фигурной скульптурой и пышным растительным орнаментом. Такое влияние естественно, ибо Зарудный приехал с Украины.

Смело вводит Зарудный круглую скульптуру и в композицию созданного по его проекту иконостаса Петропавловского собора в Петербурге (1725). Это придало всему сооружению очень светский характер. Фланкирующие царские врата фигуры ангелов с развевающимися крыльями и одеждами, аллегорические фигуры, летящие херувимы у полукружия арки во многом способствуют созданию приподнято-торжественного, ликующего настроения.

Очень часто в роли скульптора выступает архитектор, разрабатывающий в целом проект ансамбля. По рисункам зодчего рельефы, круглая скульптура и орнамент исполняются мастерами лепного и резного дела. Они нередко вносят свое понимание в первоначальный эскиз, подчиняясь законам примененного материала. Так, по рисункам М. Земцова двенадцать статуй для башни Кунсткамеры изготовил К. Оснер с помощниками.

Ниши для скульптуры оставляет архитектор Д. Трезини в здании Двенадцати коллегий и на фасаде Монплезира в Петергофе. Для Кронштадтского маяка «потребно на первой гымзе четыре статуи, которые имеют показать Пруденцию, Жустию, Темперанцию и Фортецию», — писал архитектор Н. Микетти.

Интересным мастером архитектурно-скульптурного синтеза выступает А. Шлютер, видный немецкий архитектор и скульптор, приехавший в Россию в 1713 году. Он достраивал и украшал Летний дворец Петра, считаясь его баудиректором. Приказ того времени гласил: «На летнем дворе в палатах штукатурной работой делать вновь между окнами верхними и нижними фигуры, как баудиректор даст»⁸⁰. Так появились 29 рельефов, опоясывающих дворец со всех сторон. Принцип декорирования здесь прост и рационален. Большинство рельефов, заключенных в прямоугольные обрамления, изображает аллегорические и мифологические сцены, связанные с морской стихией («Амур на морском льве», *илл. 106*, «Мальчик верхом на морском козле»).

Трактовкой формы они напоминают классические рельефы, но более живописны по лепке, создающей иногда иллюзию глубокого пространства. Им свойственна и некоторая станковость, в данном случае оправданная общим интимным характером дворца.

Пышным декором, включающим аллегорические фигуры и скульптурные группы, был украшен грот Летнего сада, сооруженный также по проекту А. Шлютера (ныне композиции целиком утрачены). Скульптура Летнего сада, привезенная из Италии, в основном была создана руками венецианских мастеров позднего барокко. Статуи, изображающие античных богов, олицетворяющие природные стихии, человеческие чувства, науки, ремесла, составляли целые циклы. Динамичные по композиции беломраморные фигуры и бюсты краси-



107. Б. Растрелли. Портрет Петра I. Бронза. 1723 г.

во выделялись на фоне цветочных партеров, деревьев, фонтанов. Минерва, Беллона, Слава, Искренность, Милосердие, воплощенные художником в мраморе, становились видимыми и осязаемыми в своей чувственной конкретности, что заставляло смотреть совершенно по-новому на пластическое искусство.

О размахе и содержательности декоративной скульптуры первой четверти XVIII века можно судить по великолепному ансамблю в Петергофе, который достраивался и несколько изменялся в течение всего столетия, но основная планировка которого и общее величие замысла принадлежат целиком петровскому времени. Задумав свою резиденцию как подражание Версалию, Петр придал ей в конечном счете совершенно иной характер. Дворец у моря, возвышающийся на естественной гряде, с широко раскинувшимся регулярным парком, бесчисленными струями фонтанов и каскадов

воды, стекающих через канал в залив, кажется созданным удивительной энергией, волей человека, действующего наперекор стихиям.

Эту идею выражает в ансамбле прежде всего скульптура, очень часто наполненная действием, волевым началом, выражающая радость преодоления и победы. Нептун и его свита, служащие человеку, Самсон, борющийся со львом, атлеты, укрощающие змей, сцены битв, похищений, охоты в многочисленных рельефах на каскадах — все живет активной жизнью, приобретает особую динамику в струях и брызгах шумящей воды. Символично-аллегорическое толкование получают и реальные события, связанные с победами России в Северной войне, укреплением Петра I на балтийских берегах. Отсюда энергия, порыв, борьба, являющиеся лейтмотивом скульптурных групп и рельефов, торжественно ликующий характер орнамента.



108. Б. Растрелли. Анна Иоанновна с арапчонком. Бронза. 1741 г.

Петергофский дворец и весь ансамбль создавались по единому плану волей самого Петра и избранного им зодчего. Но в его осуществлении принимали участие сменявшиеся в течение десятилетий мастера разных направлений. Нередко декоративная скульптура Петергофа выполнялась по рисункам архитекторов. Так, по проекту Н. Микетти делались фонтаны «Адам», «Ева», каскад «Золотая гора». Удачно включена была в ансамбль и специально привезенная итальянская скульптура. Очень индивидуально выступают здесь первые приглашенные в Россию иностранные ваятели, создающие вокруг себя целые школы-мастерские из местных резчиков и лепщиков. Три крылатых дракона у грота «Шахматной горы» и многочисленные рельефы на других каскадах сделал уже известный нам К. Оснер. Оставшись в России, он воспитал плеяду мастеров; продолжателем дела был его сын К. Оснер-младший, работавший с архитектором Ф. Растрелли.

Печать яркой индивидуальности носят и работы французского мастера Н. Пино, приехавшего в Россию в 1716 году и работавшего с первым архитектором Петергофа — Ж. Леблонном. После смерти зодчего Пино стал сам сочинять рисунки и образцы, по которым работали другие резчики. Он создал рисунки для скульптур Большого каскада Монплезира — «Геркулес, борющийся с Гидрой», четыре маскарона для грота Нептуна. Особенно интересны его проекты фонтанов на сюжеты Эзоповых басен, расположенных в нишах вдоль Самсониева канала, которые выполняли скульпторы К. Оснер и Цанглер. Из 16 фонтанов сохранился только один, имеющий название «Фаворитный».

Первым скульптором, наиболее полно выразившим дух петровских реформ, гражданские идеи нового общества, был Бартоломео Растрелли, итальянец по происхождению, работавший некоторое время во Франции. Типичный мастер барокко, он создал в Париже пышное, но довольно заурядное надгробие маркизу де Помпонну. Оставшись после смерти Людовика XIV не у дел, Растрелли приезжает в 1716 году по приглашению в Россию и остается здесь до конца своей жизни. Перед ним открывается широкое поле деятельности. С большой энергией работает он в различных областях ваяния, выступая во многих из них основоположником. Монументально-декоративная скульптура, связанная с парком и архитектурой, портретный бюст, монументальный памятник, станковая статуя находят в его творчестве замечательное воплощение.

В первые годы после приезда в Россию и в середине 30-х годов Растрелли многое делает для украшения строящегося и расширяющегося дворца в Петергофе. В аллегорических группах, рельефах, статуях скульптор прославляет победы Петра. Удивительная фантазия, огромный декоративный размах соединяются у него с большой целеустремленностью, пониманием идейной значимости сооружаемого ансамбля, пластика которого прекрасно сочетается со стихией воды — бассейнами, каскадами и струями петергофских фонтанов. Маскароны «Нептун» и «Вакх» — динамичные, с бурно-декоративными формами, как бы оживают в движении воды; позолоченные барельефы, прославляющие триумф русского оружия, кажутся еще более живописными сквозь радужную игру водяных брызг. Большие, не дошедшие до нас группы «Триумф Нептуна» для Верхнего сада и «Самсон, разрывающий пасть

льва» для Большого каскада отличались грандиозным композиционным размахом. Первая группа включала 21 свинцовую фигуру; в ее построении применялся принцип нарастания скульптурных масс к центру, что давало иллюзию стремительного движения и как бы включало в композицию водную стихию и окружающее пространство. Группа «Самсон, разрывающий пасть льва» связана не только с дворцом и парком, но и с грандиозной панорамой залива и впадающего в него канала.

Растрелли был первым мастером скульптурного портрета в России. Именно он раскрыл богатые возможности этого жанра, наполнил его высоким гражданским содержанием. Опираясь во многом на традиции барочного портрета и парадного портрета французского классицизма XVII века, он сумел органично претворить эти стили для воплощения выдающихся характеров русской действительности. Уже самый ранний портрет А. Меншикова (1717, дошел до нас в мраморной копии И. Витали, исполненной по оригиналу Растрелли в 1849, ГРМ) свидетельствует не только о декоративных тенденциях, но и о стремлении выразить яркую индивидуальность модели во всем ее своеобразии. Парадная одежда, украшенная лентами и орденами, завитки парика, спускающегося бурным каскадом на грудь и плечи, служат обрамлением чуть грубоватого и очень характерного лица сподвижника Петра. Оно привлекает выражением ума и воли, особой самобытностью. Однако некоторая сухость пластической трактовки головы говорит о том, что органическое единство форм здесь еще не достигнуто. Более зрелым кажется исполненный значительно позже «Портрет неизвестного» (бронза, 1732, ГТГ), который современные биографы Растрелли считают его автопортретом. В нем скульптор добивается сложной, многогранной характеристики. Пышное оформление бронзового бюста подчеркивает выразительность волевого, сильного лица с глубокими морщинами, говорящими о пережитых трудных годах и многих разочарованиях.

Вершина портретного творчества Растрелли — изображение Петра I, к которому он возвращается не раз и по желанию самого царя и по велению собственного сердца. Любимый герой, олицетворивший расцвет молодого государства, ставшего второй родиной для Растрелли, властно притягивает скульптора. Очень точное изучение модели, вплоть до снятия маски с лица живого Петра, и вместе с тем самое широкое обобщение, аллегорическое начало придали неповторимое своеобразие этим произведениям. Лучшее из них — бронзовый бюст 1723 года (Эрмитаж, *илл. 107*). Это уже почти поясной портрет. Чеканные латы, пышные драпировки, горностаевая мантия, кружево, ленты сплетаются в причудливый узор, как бы не вмещааясь в рамки обычного бюста. В этих нагромождениях форм движение развивается и вверх, и вниз, и по диагонали, образуя бурные завихрения. И над всем — грозная и неподвижная голова Петра; лицо с пристальным взглядом кажется освещенным высшим озарением, будто Петр усмиряет и подчиняет разбушевавшуюся стихию, властвует над ней. В своем приподнято-торжественном стиле Растрелли и сдержан и красноречив — лаконичен в самом портрете, многословен в деталях (даже на латах изображены аллегорические сцены, характеризующие деятельность Петра). Подобная



109. М. Павлов. Лепной горельеф в здании Кунсткамеры. 1778 г.



110. Ф. Шубин. И. И. Шувалов. Барельеф. Мрамор. 1771 г.

форма служит созданию очень емкого, по существу, символического образа, прекрасно выражающего противоречия эпохи с ее блестящими победами, бурной созидательной деятельностью и беспощадной жестокостью деспотической власти.

Увековечению победы в Северной войне посвящен триумфальный столп, заказанный Растрелли самим царем. Рельефы столпа, аллегорически изображающие петровские победы, были отдельно отлиты в бронзе (Эрмитаж). Памятник предполагалось установить на одной из центральных площадей новой столицы. Но замысел Растрелли не был осуществлен и получил воплощение лишь в небольшой модели из кости, искусно вырезанной русским мастером А. Нартовым.

Не нашло себе места при жизни создателя и другое его грандиозное творение, осуществленное в бронзе, — конная статуя Петра. Многие годы работал мастер над решением этой задачи (1716—1720; 1743—1744); была исполнена скульптура «великого коня». С годами первоначальный замысел претерпевает некоторые изменения, пышно украшенный аллегорическими статуями постамент становится проще и строже. Но неизменным оставалось главное — стремление создать конную статую, изображающую Петра как победителя и преобразователя, наподобие римского императора в триумфе. Античные традиции преломляются здесь сквозь опыт европейского искусства. Композиция Растрелли очень близка конной статуе Ф. Жиардона, прославляющей

Людовика XIV. Подобная композиционная схема конного монумента встречается и в других европейских статуях XVII—XVIII веков. Но Растрелли сумел вложить в нее особый смысл.

Установленная в 1800 году у Инженерного замка на скромном постаменте, спроектированном В. Бренна и А. Ворониным, статуя и без дополнительных аллегорий очень выразительна. Прежде всего покоряет четкий, как бы обведенный упругой пульсирующей линией силуэт. Гордо несет царственного всадника конь, удивительно благородный и по-своему одухотворенный. Легко, свободно повелевает конем и как будто судьбами мира Петр, в осанке и лице которого и грозная сила, и ясность, и умиротворенность. Как будто сам дух античного искусства, идеал сильного и гармоничного человека проник в торжественные барочные формы, смирил их экзальтацию и пышность, наполнил все благородством и мудрой простотой. Декоративная, чеканная в проработке деталей статуя обладает большой архитектурностью. Высоко оценил ее М. В. Ломоносов, увидев здесь образ «премудрого Героя».

Но если в монументе Петру грозная сила становится ясной и разумной, то в другом замечательном произведении Растрелли «Анна Иоанновна с арапчонком», также прославляющем монарха, выступают совсем иные черты (1741, бронза, ГРМ, *илл. 108*). Композиция задумана как коронационный портрет императрицы. Огромной тяжелой массой дана ее фигура. Подавшаяся вперед, она, кажется, надвигается на зрителя, неумолимая, как рок, в своем грозном величии. Это впечатление не смягчает даже изящный жест, являющийся необходимой принадлежностью парадного портрета. Ощущение грандиозности застывшей массы подчеркнуто и стройной фигуркой арапчонка, устремленного в благолепном порыве к своей повелительнице и подающего ей державу. Взятая крупными объемами, выразительная по силуэту, композиция поражает ювелирной отделкой деталей, благородным звучанием бронзы, передающей впечатление сказочного великолепия коронационного наряда. В этом немало помогает искусная чеканка русского мастера А. Хрепикова, одного из ближайших помощников Растрелли.

После Растрелли в середине века скульптура утрачивает свой тематический характер и отчасти идейную значительность. Она становится по преимуществу декоративной и по-прежнему тесно связана с архитектурой. Многочисленная армия мастеров украшает храмы, дворцы, временные увеселительные сооружения, триумфальные ворота. Среди них были и талантливые художники, оставившие заметный след в русском искусстве; их работы во многом определили великолепие новых дворцов Петербурга и пригородных резиденций. И главные сооружения и небольшие павильоны Царского Села, Петергофа приобретают тот праздничный прихотливый наряд (частично затем утраченный), которым они блистали в царствование Елизаветы и позже. Был найден очень органичный стиль украшений, опирающийся на старую традицию. Как и в самих архитектурных формах, в декоре были развиты объемно-пластические свойства древнерусского зодчества, творчески слитые с элементами западноевропейского барокко и рококо.

В Царском Селе под руководством Ф. Растрелли много работал венский мастер И. Дункер. Ему принад-



111. Ф. Шубин. Портрет неизвестного. Мрамор. Середина 70-х гг. XVIII в.



112. Ф. Шубин. Портрет М. Р. Паниной. Мрамор. 1774 г.

лежат мощные атланты на фасаде Царскосельского дворца, отличающиеся не только декоративной выразительностью форм, но и внутренней экспрессией. Совершенно иными по мироощущению, более рокайльными кажутся предназначенные для цоколя царскосельского Эрмитажа рельефы «Игры детей» с тяжеловесно-грациозными фигурками малышей.

Замечательно выступают в это время русские мастера, имена которых в большинстве случаев до нас не дошли. По проектам М. Земцова, Д. Ухтомского, С. Чевакинского и других архитекторов они исполняют иконостасы, украшают триумфальные ворота. Если интересно задуманная колокольня Ухтомского для Троице-Сергиевой лавры не получила декора, то его Красные ворота были обильно насыщены скульптурой — многочисленными аллегорическими фигурами во главе с трубящей богиней Победы. Позолоченные статуи подчеркивали пышность расписанной под мрамор постройки. Эту скульптуру выполнили русские резчики братья Зимины, которые украшали и Елизаветинский дворец Троице-Сергиевой лавры.

По-своему глубоко, самобытно перерабатывают черты стилей барокко и рококо мастера народной резьбы, осваивающие новые мотивы и приемы. Обратное влияние наблюдается в работах первых русских ваятелей — «подмастерьев скульптуры», как их тогда называли. Создавая скульптуру светского содержания, они невольно подчинялись тем принципам пластики, которым следовали народные мастера. Это чувствуется, например, в статуях «Аполлон с лирой» (1752) В. Млудинова, «Юнона с павлином» (1756) В. Иванова (обе в ГРМ), — копиях с работ итальянских мастеров. У них укороченные пропорции, некоторая застылость в композиции, но они не лишены своеобразной выразительности.

Первым русским скульптором, внесшим значительный вклад в отечественное искусство, был М. Павлов, выступивший вслед за Растрелли в различных областях ваяния. Воспитанник Рисовальной палаты Академии наук, он обучался у И. Дункера и уже в то время принимал участие в работах по украшению Царскосельского дворца. Получив вскоре звание подмастерья Резной палаты (выделенной из Рисовальной палаты) и командировку за границу, Павлов по пути в Париж внимательно изучал барочную польскую скульптуру в Гданьске, а также знакомился с архитектурой и живописью старинных монастырей Польши. В Париже русский посол Д. А. Голицын направляет его к Ж. Пигалю и Г. Аллегрени, а затем к Л. Вассэ. В этот период им было создано уже немало самостоятельных работ, но ни одна из них не сохранилась.

С 1761 года Павлов в России. После смерти Елизаветы он с помощниками создает погребальный катафалк императрицы — грандиозное сооружение с сотней эмблем и аллегорий, дошедшее до нас только в рисунках. За эту работу Павлов был переведен из подмастерьев в мастера скульптуры, а вскоре стал руководить Резной палатой Академии наук — первый случай назначения на такой пост русского мастера.

Павлов был и первым русским скульптором-портретистом. Его резцу принадлежат портреты М. В. Ломоносова, К. Разумовского, Б. Х. Миниха, Екатерины II, Г. Орлова (ни один из этих портретов не дошел до нашего времени)⁸¹.



113. Ф. Шубин. Портрет А. М. Голицына. Мрамор. 1773 г.

Частично сохранились работы скульптора по оформлению здания Кунсткамеры и библиотеки Академии наук. Сейчас установлено, что два барельефа над дверьми библиотеки принадлежат Павлову (1778, *илл. 109*). Эти аллегорические композиции с портретными изображениями Петра I и Екатерины II трактованы в барочных традициях, но без излишней помпезности. Рука Павлова чувствуется и в барельефном портрете Л. Эйлера, который был помещен над входом в одну из комнат Кунсткамеры, но формы здесь стали строже, образ несколько героизирован в духе античности.

Подлинным художественным центром страны со второй половины века становится Академия художеств. В ней воспитывается целая плеяда замечательных русских ваятелей. Первым и бессменным в течение многих лет преподавателем скульптуры в Академии был француз Н. Жилле, разносторонний мастер, сумевший на первых порах вести и статуарный и орнаментальный классы Академии⁸².

Н. Жилле, приехавший в Россию в 1758 году, был типичным представителем искусства французского рококо. Он создал ряд изящных, но поверхностных аллегорий («Лето», «Осень», «Аллегория живописи»), а также декоративные вазы, не лишенные архитектурники, очень пластичные, украшенные фигурами. В своих портретах И. И. Шувалова и П. И. Шувалова он идет от композиционной схемы барочного портрета с его декоративностью и пышностью драпировок. Но если в портрете президента Академии И. И. Шувалова легкость и непринужденность поворота подчеркивают лишь изящество позы модели, то в портрете фельдмаршала П. И. Шувалова видна попытка более серьезной характеристики. Здесь появляется некоторая тяжеловесность и даже застылость форм, которые должны подчеркнуть сановитость, величие изображенного.

Наиболее органичным в смысле единства формы и содержания оказался портрет маленького Павла, исполненный Жилле около 1765 года. Детское личико, задорно поднятое над массой шелка и кружева, кажется шаловливо-пикантным, полным непосредственности.

Замечательные плоды принесла педагогическая деятельность Жилле в России. В основу своего преподавания он положил систему обучения художников в Парижской королевской академии художеств с ее большим вниманием к изучению натуры, мастерству рисунка. В петербургской Академии очень серьезно был поставлен натурный класс; по сохранившимся рисункам и барельефам будущих скульпторов можно судить не только о точном знании ими анатомии, но и о свободе компоновки, хорошем чувстве формы. Большое внимание уделялось и копированию с антиков (по слепкам), коллекция которых усердно пополнялась Академией все годы. Наконец, непосредственная связь Жилле с современной французской скульптурой, знание европейской пластики позволяли ему хорошо подготовить учеников к будущему пенсионерству в Париже и Риме.

Одним из первых учеников Академии был Ф. Шубин, земляк М. В. Ломоносова, сын чернососного крестьянина, пробивший себе дорогу в искусство благодаря необыкновенной одаренности и большой силе воли. До поступления в Академию Шубин был искусным резчиком по кости и выполнял довольно сложные композиции. Успешно проходит Шубин классы Академии. Получив золотую медаль за конкурсный барельеф «Убиение Аскольда и Дира» (1766), он отправляется в качестве пенсионера за границу. В Париже скульптор попадает в очень благоприятную для своего развития художественную среду. Д. А. Голицын знакомит его с Дидро, писавшим в то время свои знаменитые «Салоны». Шубин пользуется непосредственно указаниями Дидро, по его совету поступает учеником в мастерскую Ж. Пигаля. Страстная взволнованность, одухотворенность физического движения, так часто пронизывающие творения Пигаля, становятся основным тонусом ранних шубинских работ. Свое мастерство русский скульптор совершенствует и в Парижской академии художеств, посещая ее старшие классы.

Уже профессионально опытным художником Шубин попадает в Рим — город, где, по его выражению, «переменяются мысли, наполняется разум видением наилучших в свете оригиналов...», пристально изучает древнее греческое и римское искусство и, может быть, особенно внимательно — римский портрет. Здесь Шубин

исполняет первые портреты, заказанные ему русскими вельможами; в них можно почувствовать живое увлечение античностью. В портрете Ф. Голицына (1771), передающем все обаяние открытого, совсем юного лица, как бы выступает античный идеал героя. Черты Юноны проглядывают в бюсте Екатерины II — портрете, выполненном по воображению, дающем представление об идеальной монархине. В барельефе же И. И. Шувалова (1771, *илл. 110*) Шубин сумел соединить изящество и строгую простоту античной каменности с очень правдивым и даже характерным изображением модели.

По приглашению Н. А. Демидова, также заказавшего свой портрет, Шубин совершает путешествие по Италии. По пути на родину он вместе со своим патроном останавливается в Лондоне, где знакомится с современным английским искусством и продолжает свое знакомство с античностью.

Таким образом, Шубин возвращается в Россию вполне сложившимся художником, обладающим глубоким знанием античной и современной европейской скульптуры различных национальных школ. Долгое отсутствие не оторвало его от родины, а главное, не лишило его способности понимать русскую жизнь, ее передовые идеи и существующие противоречия. Хотя Шубин исполнил в России немало композиций на исторические и мифологические темы (на это его ориентировала главным образом Академия художеств), он остался прежде всего и по преимуществу скульптором-портретистом.

В своих портретах, ярких и самобытных, Ф. Шубин отразил целую эпоху в жизни русского общества.

Творчество Шубина можно разграничить по периодам, хронологически проследить его эволюцию, и вместе с тем оно необыкновенно цельно, едино в своих основных принципах. Быстрый рост в 70-х — 80-х годах общественного самосознания, оценка человека не по сану и рангу, а по личным качествам, по его заслугам перед обществом, отразившиеся в литературе, искусстве и различных областях знаний, нашли очень полное, художественно цельное выражение в портретах Шубина. Высшая дворянская знать, сама императрица были заказчиками скульптора. Но он никогда не льстил своим моделям, не приукрашивал и не сглаживал их противоречивые и явно отрицательные черты, раскрывая характер в органическом единстве различных сторон и почти всегда находя что-то значительное и даже возвышенное в человеке. Общий жизнеутверждающий строй в портретах Шубина соответствует тому самоутверждению, жизнелюбию, которые отличали дворянство и представителей нарождающегося третьего сословия в то время. Острое восприятие красоты конкретно-чувственного мира, так ярко проявившееся в поэзии Державина, отразилось и в творениях Шубина. Именно такой взгляд на мир рождает удивительную конкретность, полнокровность шубинской пластики, передающей одухотворенность живого, дышащего тела, осязаемую материальность кружев и драпировок, пышных пудренных париков. Живое пластическое движение, идущее от искусства барокко, соединилось в его творчестве со строгой архитектурной, чувством меры, свойственными классическому искусству.

В целом примерно до 90-х годов творчество Шубина, при всем разнообразии композиционных решений в



114. Э. Фальконе. Памятник Петру I. Бронза, гранит. 1765—1782 гг. Ленинград



115. Ф. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. Мрамор. 1780 г.

портрете, отмечено определенным стилевым единством. Композиции строятся на принципах барочного (берниниевского) портрета, преломленного сквозь призму античного искусства. Однако в каждом изображении сочетание всех этих особенностей приобретает самобытность и неповторимость. Каждый раз художник стремится воплотить со всей полнотой человеческую индивидуальность.

Сразу же по возвращении на родину, в 1773 году, Шубин исполнил бюст князя А. М. Голицына — вице-канцлера, дипломата, удачливого вельможи екатерининского двора (мрамор, ГТГ, *илл. 113*). Обычная композиционная схема парадного портрета приобретает здесь особый смысл. Отсутствие анфасной точки зрения на портрет заставляет обойти его кругом, и именно при этом раскрывается вся сложность и многогранность характеристики. Заученность светской позы, ставшей привычной и даже непринужденной, создает

ощущение как бы второго плана изображения. За общей привлекательностью черт, приветливостью выражения открывается и надменность, и безволие, и душевная усталость разочарованного человека, познавшего плоды науки просвещенного века и всю сложность, лицемерие придворных отношений. Мягкие, «текущие» драпировки плаща подчеркивают и взлет и падение пластических масс; выявляются линии высокого благородного лба и безволие нижней части лица, изнеженность, эпикурейство князя. В конечном счете все приобретает удивительную цельность. Движение в изгибах мягких складок остановлено как раз в том месте, где лицо видно в фас, и зритель, охватывая всю композицию в целом, ощущает наиболее полно ее величие.

При большой живописности, мягкости лепки Шубин умеет быть строго архитектурным в распределении пластических масс. Достаточно увидеть, как обрамляет прическу надменное, но прекрасное лицо М. Р. Паниной (1774, ГТГ, *илл. 112*) — прическа, построенная как архитектурное сооружение, со своей логикой направленных вверх и спускающихся локонов. Здесь кажущаяся небрежность, несимметричность объемов получает значение внутренней закономерности.

На оформление шубинских бюстов, несомненно, влиял общий стиль эпохи, тот архитектурный интерьер, для которого они предназначались. Так, портретная галерея Орловых, созданная для Мраморного дворца Ринальди, сохраняет в большей мере барочные черты. Но за пышными драпировками, широким разворотом плеч можно ясно уловить в каждом портрете свое неповторимо индивидуальное: легкую настороженность, беспокойство в портрете Григория Орлова, несколько прямолинейную отвагу и гордость у Алексея и Федора Орловых, самодовольство и насмешливую иронию у Ивана Орлова.

Более простыми и строгими становятся композиционные решения Шубина с утверждением принципов классицизма в архитектуре. Но отходя от парадной формы портрета, он сохраняет общую торжественность, приподнятость образа. Эта эволюция, конечно, была обусловлена не только внешними причинами, но более углубленным, новым подходом к задачам портретирования. Все внимательнее скульптор сосредоточивается на внутренней сущности человека, все решительнее снимает светскую маску с модели, отмечает заученную позу. Концентрированное, насыщенное становится шубинская пластика — теперь в самой постановке головы, движении плеч чувствуется характерная жизненная поза, даже неповторимость жеста.

Еще дышит идеалами петровского времени портрет генерал-фельдмаршала, героя Семилетней войны З. Г. Чернышева (1774). Отвага, душевная прямота в его простом грубоватом лице. Как энергичное движение полководца, выступающего перед своей армией, воспринимается поворот головы, подчеркнутый чуть смещенными линиями одежды. Портрет брата фельдмаршала И. Г. Чернышева (1776) совсем иной. Лицо кажется застывшей маской, его затаенное лукавство как бы получает материальное выражение в мерцающей дымке, окутывающей мрамор. Движение намечается и в легкой волнистости складок одежды, но оно остановлено подчеркнутой горизонтальной линией в локонах парика. Двойственность, изменчивость впечат-



116. Ф. Гордеев. Прометей. Бронза. 1769 г.

ления удивительно тонко передает характер модели — ловкого, хитрого царедворца.

До нас не дошло имя человека, которого Шубин изобразил в середине 70-х годов. Этот портрет неизвестного — одно из немногих произведений скульптора, в котором непосредственно утверждается гуманистический идеал эпохи (*илл. 111*). В созданном экономными пластическими средствами бюсте все сосредоточено на духовной сущности портретируемого, в нем есть мудрая простота, сдержанность и глубина. Типично русское интеллигентное лицо, замечательное не столько своими чертами, сколько своим выражением. Глубокая задумчивость, или, вернее, всепоглощающая, неотступная дума, освещает его, делая невидящим пристальный взгляд и чуть скорбными мягкие очертания губ. Обобщение форм сочетается с удивительной их конкретностью, особой бережностью и тонкостью в моделировке поверхности. Простые цельные формы и в

завершении бюста: слегка распахнутый ворот кафтана с выбившимся кружевным жабо своей легкой асимметрией подчеркивает собранное скупое движение композиции.

В 90-е годы Шубин, перенесший немало лишений, попавший в немилость двора и Академии, не сдает своих позиций. Его мастерство продолжает совершенствоваться, глубже становится знание жизни. Вместе с тем он в какой-то мере утрачивает тот идеал, ту «героическую осанку», которые были в его портретах прежде.

Потемкин и Безбородко, изображенные в мраморе (1791 и 1798, ГРМ), еще величественны в своем жизнелюбии, самобытности своих характеров; великолепна пластика этих портретов, передающая холеное обрюзгшее лицо Безбородко, прозрачность взгляда, легкую небрежность роскошного наряда Потемкина. Но в мраморных бюстах В. Я. Чичагова (1791, ГРМ) и Н. В. Репнина (1791—1792, ГРМ) идеал, намеченный в



117. Г. Замараев. Проклятие Хама. Гипс. 1779 г.

прежних произведениях, как бы исчезает. Оживленные мимикой лица выражают сложное переживание, они почти трагичны. Очень выразителен исполненный по воображению портрет М. В. Ломоносова (гипс, 1792, ГРМ), лишенный всякой парадности, утверждающий пафос человеческой мысли.

В одном из последних портретов — Павла I (мраморный вариант, 1797, ГРМ) Шубин, ничуть не скрыв и не сгладив физического уродства царственной модели, достигает шекспировских глубин раскрытия характера. Удивительно смелой, не укладывающейся в стилистические рамки эпохи является композиция портрета, выражающая величие и бессилие, уверенность и беспомощность коронованного деспота. Фигура кажется застывшей в резком повороте; намеченное движение не получает развития. Свободная текучесть и сжатость, сплюснутость форм, характеризующие деформированное лицо Павла, его узкоплечую фигуру, облаченную в тяжелую мантию, вызывают сложное, противоречивое ощущение. мех горноста, ордена, мальтийский крест изображены с той ювелирной тонкостью, которая заставляет вспомнить манеру Б. Растрелли. Но здесь все получает особый смысл, не придает образу величие, а скорее контрастирует с высокомерным и по существу трагическим лицом императора.

Шубин вписал блестящую страницу в историю молодой отечественной скульптуры. Усвоив опыт европейской пластики, ее технические приемы, «чувство стиля», он в своем творчестве поднялся на качественно новую ступень. Сравнение с современными Шубину скульпторами-портретистами говорит в его пользу⁸³. Наряду с Рокотовым и Левицким он был первым русским портретистом, пришедшим к глубокому психологизму, выражению высокого представления о личности, ее духовной ценности.

О бурном росте русского ваяния свидетельствуют и замечательные успехи монументальной и монументально-декоративной скульптуры во второй половине XVIII

века. Характерно, что в процессе приобщения к большим стилям западноевропейского искусства и их изменения в свете национальных задач складывается почва, на которой возникают произведения глубоко самобытные даже тогда, когда создаются они руками иностранных мастеров. Так, совершенно новые стороны дарования французского скульптора Э. Фальконе раскрываются в России, куда он по рекомендации Дидро приезжает для того, чтобы работать над памятником Петру I.

Примечательно, что Екатерину II уже не мог удовлетворить памятник, созданный Растрелли, по-своему прекрасный, но лишь один из лучших в ряду подобных европейских памятников. Монумент, прославляющий Россию, Петра (а равно и царствование самой Екатерины, по ее мысли), должен был отличаться новизной, быть неповторимым и по содержанию и по форме. Эта задача оказалась под силу Фальконе, понявшему значение молодого государства, которое начинало играть все большую роль на мировой арене.

Творчество Фальконе во Франции во многом развивалось в рамках стиля рококо; об этом говорят такие его произведения, как «Флора», «Купальщица», «Амур», изящные, тонкие по мастерству, а также статуэтки Севрского фарфорового завода, который Фальконе возглавлял как художник ряд лет. Бурный темперамент скульптора чувствуется лишь в его ранней группе «Милон Кротонский», пронизанной сильным пафосом, отзвуками барочного искусства. С другой стороны, в его группе «Пигмалион и Галатея», созданной незадолго до отъезда в Россию, ощущаются новые классические веяния. Фальконе обладал большой художественной эрудицией, был незаурядным теоретиком искусства. Относясь с большой любовью и почтением к античности, он в то же время считал, что «древние не в такой мере нас превосходили, они сделали все не так отлично, чтобы нам не осталось кое-что сделать»⁸⁴. Его преклонение перед природой, культ сильных благородных страстей созвучны философии просветительства, из которой он берет и социальные взгляды — свободу и независимость в суждениях о современном ему обществе.

Попав в Россию уже творчески зрелым, пятидесятилетним человеком, он жаждет создать великое произведение, отличающееся от всего того, что он сделал до сих пор. Честолюбивый, последовательный в своих взглядах мастер, как бы заново переосмысливая историю страны, деяния Петра, сознает, что призван отразить коренной исторический перелом в ее развитии.

Создание памятника Петру получило широкий общественный резонанс; русскими и иностранными деятелями было написано много литературных программ. Большинство из них отличалось подчеркнутой литературностью сюжета, сложным аллегоризмом⁸⁵.

Но Фальконе отмечает предложенные ему аллегории и оригинально, новаторски задумывает свой монумент. В самой трактовке сюжета, счастливо найденном пластическом мотиве он выражает свое понимание исторического смысла деятельности Петра. Фальконе пишет в письме к Д. Дидро: «Итак, я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот



118. М. Козловский. Камилл освобождает Рим от галлов. Барельеф. Мрамор. 1782 г.

ее-то и надо показать людям. Мой царь не держит никакого жезла; он простирает свою благотворительную десницу над объезжаемой им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побежденных им трудностей. Итак, эта отеческая рука, эта скачка на крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим»⁸⁶. Двенадцать лет трудился Фальконе над созданием памятника, который был открыт в 1782 году, уже после отъезда скульптора на родину.

С большим мастерством воплотил Фальконе идею своего произведения. Символика заложена в образном строе памятника, в его пластических особенностях (илл. 114). Мощно, естественно движение вздыбленного и остановленного на всем скаку коня, властно и спокойно укрощенного могучей рукой всадника. Огромное значение приобретают силуэт памятника, его напряженные, но в конечном счете гармоничные пропорции, соотношения фигуры всадника и коня, всей композиции с пьедесталом. Уже в необычной форме пьедеста-

ла — дикой, едва обработанной скалы — заключена яркая и глубокая метафора. Именно эта форма подчеркивает характер движения, сходный со стремлением поднявшейся и готовой низвергнуться мощной волны. Но и само движение неоднозначно. Фальконе прекрасно использует выразительность многих аспектов скульптуры, сливая их в единую многозвучную симфонию. Спокойно начинает свой бег по отлогой скале конь со всадником, если смотреть на памятник сзади, со стороны Исаакиевского собора. Обходя его слева направо, зритель чувствует, как нарастает это движение, достигая своей кульминации при точке зрения с фаса. Из спокойного оно превращается в бурное, грозное, полное драматизма: это яростная схватка дикой, необузданной силы с железной волей человека. В какой-то миг кажется, что стихийная сила побеждает. Вздыбленный конь повис над обрывом скалы, как будто вот-вот обрушится вниз и растопчет все на своем пути. Но все сильнее нарастает и героическая тема всадника, мощной рукой умиряющего скакуна. С точ-



119. М. Козловский. Пастушок с зайцем. Бронза. 1789 г.

ки зрения в фас наиболее величественной, монументальной предстает фигура Петра с немногими, но сильными пластическими акцентами.

Мгновенное равновесие сил, героический порыв, обуздавший дикую скачку, становятся более длительным состоянием при дальнейшем обходе монумента. Проступает величественный мотив победы человеческой воли, разума над стихией. Все линии делаются плавными, торжественными. Конь как бы оседает под мощной рукой; легко, спокойно возвышается на нем всадник, непоколебимый в своей высшей правоте.

Смело обобщая формы, создавая предельно выразительный с дальних расстояний силуэт, Фальконе очень детально характеризует пластические массы. Четко

проработана голова Петра, созданная при участии ученицы Фальконе А. Калло. Огромной силой выразительности наделен жест. Рука Петра, распростертая «над объезжаемой им страной», исполнена с исключительной тщательностью, даже ее верхняя, никогда не видная обычному зрителю часть. Резкая, энергичная трактовка формы, подчеркнутая светотеневыми контрастами, в целом спокойна в своих переходах.

Прекрасно решены конструктивные задачи скульптуры. Вся масса монумента, поднятого над скалой, имеет опору лишь в немногих точках, и, чтобы усилить ее, автор помещает у ног лошади изображение змеи. Оно дает дополнительную опору и является единственной наглядной аллегорией памятника — конь топчет змею, символизирующую зависть и невежество.

Строго продуманный и в целом и в деталях, монумент Фальконе стал великим произведением своей эпохи.

Памятник Петру I наделен такой образно-пластической силой, что властно организует окружающее его пространство. Обращенный к Неве, связанный с ее полноводным течением, он и на площади остается в безбрежной шире, не теряясь в этом просторе, а становясь идейно-композиционным центром большого ансамбля. Постепенно менялось окружение, возводились новые здания на Сенатской и примыкавшей к ней Исаакиевской площадях, но каждый зодчий учитывал роль памятника в ансамбле, развивая и поддерживая заданный им мотив.

Являясь новаторским произведением своего времени, «Медный всадник» Фальконе в то же время близок античному искусству своей благородной простотой, внутренней гармонией, гражданственностью чувств.

Волна увлечения античностью, связанная с философией эпохи Просвещения, широко захватив во второй половине века Европу, отразилась и в русской скульптуре. Первые веяния этого сказались в творчестве Шубина. Постепенно русская пластика проникается как бы самим духом античности с ее идеалом гармонически развитого прекрасного человека, равновесием чувства и разума, благородством эмоций.

Общие принципы стиля классицизма проникают и в декоративную и в станковую пластику, получившую широкое распространение в это время. Ощущение непосредственно увиденного в жизни, постигнутого умом и сердцем художника, наполняет лучшие произведения скульптуры русского классицизма. Мягкость, теплота и задушевность пронизывают мифологические образы, сцены, взятые из античной истории. Вместе с тем русское искусство училось у античности выражению гражданских чувств, героическому пафосу, который был близок крепнущему русскому государству с громкими победами его оружия, высоким представлением о подвиге во имя общего блага, служения отечеству.

Широкое поле деятельности для скульптуры предоставляла архитектура, также прочно вступившая в последней трети XVIII века на путь классицизма. В ней торжествуют новые принципы синтеза искусств, основанные на равноправии и соподчинении отдельных частей во имя гармонии и равновесия целого. Фронтонные композиции, фриз, статуи в нишах подчеркивают красоту и закономерность самого сооружения; их ритмика в свою очередь подчинена архитектонике здания. И здесь искусство следует античным образцам,



120. М. Козловский. Поликрат. Гипс. 1790 г.



121. М. Козловский. Бдение Александра Македонского. Терракота. 80-е гг. XVIII в.

творчески перерабатывая их, подчиняя целям и задачам современности.

Во второй половине XVIII века выступает целая плеяда мастеров, в творчестве которых отразились черты нового стиля. На первых порах новое переплеталось с чертами предшествующих стилей барокко и рококо, еще сильно звучавшими в искусстве, что придавало произведениям переходного времени особое своеобразие.

Сверстником и соучеником Шубина по Академии художеств был Ф. Гордеев. В отличие от Шубина он выбрал своей специальностью скульптуру на исторические и мифологические темы. Во время пребывания пенсионером за границей (1767—1772) Гордеев усиленно изучает произведения античной пластики. Некоторые из них он с большим мастерством копирует в Риме; отлитые затем уже в России в бронзе, они нашли свое место во дворцах и парках⁸⁷.

Интересна ранняя работа Гордеева — скульптурная группа «Прометей» (1769, *илл. 116*), выполненная им еще в Париже. Она была сделана не без влияния известной группы Фальконе «Милон Кротонский». Однако внутренний смысл и принципы композиции делали гордеевское произведение совершенно иным. В его основу положена идея жертвенного подвига героя во имя счастья людей. Здесь уже нет темы яростной схватки человека с дикой силой, экзальтации и барочного пафоса, как у Фальконе. Строгая построенность композиции, выявление в ней напряженных диагоналей, сама трактовка обнаженного тела предвещают новое понимание идеала прекрасного человека.

В 1776 году Гордеев получает звание академика за исполнение рельефа «Меркурий, отдающий новорожденного Бахуса нимфам на воспитание» (не сохранился). Рельеф становится излюбленной формой в творчестве скульптора. В это время сюжетный рельеф находит себе прочное место в архитектуре. Повествовательно-аллегорические изображения располагаются в строго отграниченных плоскостях, как бы получают раму; их композиции определяет рациональная, продуманная тектоника.

Проникнутые живым искренним чувством сцены «Прощание Гектора с Андромахой» и «Фетида с младенцем Ахиллом», исполненные Гордеевым в 1786 году для здания Старого Эрмитажа, решены как многоплановый горельеф, в котором фигуры, образуя тесные сплетающиеся группы, закрывают друг друга, сливаются в живописные пластические массы. Эти же композиции, перенесенные с очень небольшими изменениями на здание Академии художеств, становятся яснее и строже по распределению масс, четче по общему ритму движения; все большее значение приобретают в них контуры фигур, читаемые издали.

Новые черты окончательно утверждаются в большом цикле рельефов для Останкинского дворца Шереметева в Москве. Заказ был сделан скульптору в 1794 году и исполнен им совместно с учениками (прежде всего Г. Замараевым). Это многометровый фриз, опоясывающий здание. Отдельные его части очень неравноценны. Более оригинален, как бы пронизан самим духом греческой античности фриз в лоджии садового фасада. Отдельные фигуры здесь то образуют хоровод, то выступают в плавном величественном движении; они связаны тонким ритмическим соотношением жестов, поз, музыкальными повторами линий.



122. М. Козловский. Памятник А. В. Суворову. Бронза, гранит 1799—1801 гг. Фрагмент. Ленинград

Эти же принципы, но с еще большей свободой и подлинным творческим вдохновением развивает Гордеев, украшая интерьер небольшой комнаты Останкинского дворца, примыкающей к Итальянскому павильону. На шести барельефах представлен свадебный поезд Амура и Психеи. Очень эмоционально и в то же время с ощутимой внутренней гармонией изображает художник радостное, ликующее шествие счастливых людей. Он бесконечно разнообразен в передаче обнаженного тела, как будто любит его естественной красотой, силой и гибкой грацией. Струящиеся складки отброшенных тканей, изящный абрис колесниц, тонкий орнамент из цветов и ваз пролеплены мягко, но достаточно четко. В построении композиции Гордеев целиком исходит из классического античного рельефа.

Не столь последовательно принципы классицизма утверждаются им в другой области — создании надгробных памятников. С творчеством Гордеева в рус-



123. И. Прокофьев. Нева и Волхов. Терракота. 1801 г.

ской скульптуре появляется новая форма надгробия, в котором увековечивается память об умершем, прославляются его добродетели. До сих пор надгробные памятники в России не были связаны с пластическим изображением — это были или каменные саркофаги или плиты, иногда украшенные орнаментом с геральдическими знаками.

Использование античных традиций чувствуется в надгробии Н. М. Голицыной для Донского монастыря в Москве (1780, *илл. 115*). Этот заключенный в темную раму, беломраморный рельеф изображает плакальщицу, которая, опершись на урну, держит щит с инициалами покойной; на ее скорбном лице застыла слеза. В чувственно-конкретной трактовке одежды, цветочных гирлянд, обвивших урну, ощущаются отголоски барокко.

Еще отчетливее отзвуки этого стиля — в надгробии фельдмаршалу А. М. Голицыну (1788, Музей городской скульптуры, Ленинград), где сама героическая тема требовала более красноречивой аллегории. Здесь скульптор идет не столько от античности, сколько от известных надгробий Бернини, хотя и стремится добиться равновесия, наполнить произведение торжественной тишиной. Памятник включает в себя гранитный обелиск с мраморным портретным медальоном Голицына и постамент для изображенных трофеев, олицетворяющих победы полководца. Но главными элементами композиции являются две аллегорические

фигуры, оплакивающие и прославляющие покойного. Несколько торжественно-риторический жест стоящей женщины смягчен непринужденностью ее позы, живым течением пышных складок одежды. Более искреннее чувство выражает плачущий крылатый гений, опирающийся о щит полководца. Несмотря на всю живописность и свободу стекающих к подножию надгробия пластических масс, оно имеет довольно строгую пространственную организацию. Это придает необходимую стройность несколько перегруженному атрибутами памятнику.

В последнем надгробии Гордеева — Д. М. Голицыну (1799, Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева, Москва) выступают еще большая стройность и простота целого, несмотря на эмоциональность фигур, конкретно-чувственную их трактовку. В безутешном горе откинулась плачущая женщина с младенцем на коленях, олицетворяющая «Щедрость». Полна живого участия вторая фигура «Вера», протягивающая венок (утрачен) и как бы указывающая на немеркнущую славу покойного⁸⁸. Приподнято-торжественный стиль изображения сочетается с почти жанровыми его чертами. Некоторую строгость классицизма вносит лишь архитектурная часть памятника — гранитный обелиск и помещенный на его фоне портретный бюст Д. М. Голицына, выполненный в сухой классифицирующей манере (его автор австрийский скульптор Ф. Цаунер).

Надгробия, созданные Ф. Гордеевым, несмотря на сложный аллегоризм, кажутся искренними и эмоциональными.

Близко Гордееву творчество его ученика Г. Замараева. Оба мастера иногда совместно выполняли большие заказы. Замараева можно отличить по индивидуальной пластической манере, принципам связи его работ с архитектурой, проявившимся даже в ранних его рельефах («Проклятие Хама», *илл. 117*). Несмотря на то что Замараев выступил позже Гордеева и работал даже в пору зрелого классицизма, в его произведениях нет последовательного выражения черт этого стиля. Деятельность скульптора связана с Москвой и русской провинцией. Крупной работой Замараева является участие в осуществлении рельефов для купольного зала здания Сената в Кремле (1784), где характер декора в целом был определен замыслом зодчего⁸⁹. Эти композиции вместе с портретными медальонами, гербами, пышным орнаментом должны были прославлять «мудрое» правление Екатерины II. Расположенные за колоннадой, рельефы отличаются свободной компоновкой фигур, составляющих довольно сложные группы. Они воспринимаются как пластический массив, расчлененный богатой игрой светотени. Отдельные фигуры своими удлинёнными пропорциями, манерным изгибом даже заставляют вспомнить готические композиции (например, «Своей опасностью других спасает»).

Тонкость лепки и одухотворенность присущи статуям, исполненным Замараевым для Екатерининского собора в Херсоне («Апостол Павел», «Мария Магдалина», конец XVIII в.).

Особой эмоциональности достигает Замараев в работах для церкви Странноприимного дома в Москве (1806). Горельефы над хорами («Избиение младенцев», «Воскрешение Лазаря») изображают сцены, полные драматизма, они сложны и динамичны по композиции. Выразительны отдельные фигуры, передающие сильные человеческие чувства — ужас, отчаяние. Скульптор как бы нарушает гармонию и порядок, которые господствуют в то время и в ваянии и в архитектуре. И в пору зрелого классицизма он остается приверженцем более ранней конкретно-чувственной пластической манеры.

Трудно уложить в русло определенного стиля и творчество такого выдающегося мастера, как М. Козловский, хотя он чутко откликался на запросы времени и не был чужд новым течениям в искусстве. Его ранний, исполненный в стенах Академии художеств рельеф на тему отечественной истории «Изяслав на поле брани» (1772, гипс, Музей Академии художеств СССР), еще полон реминисценций рококо, которые Козловский мог воспринять, обучаясь у Н. Жилле. Когда скульптор попадает пенсионером в Рим (1774), то находит там еще большее увлечение античностью, чем во времена Шубина и Гордеева. Однако это не мешает ему почувствовать величие искусства эпохи Возрождения, а также своеобразие французского и итальянского искусства XVII века. Особенно привлекает его творчество Микеланджело — выражением страстных чувств, предельного напряжения духовных и физических сил человека. Об этом свидетельствуют его мастерские рисунки (ГРМ). Полон барочного пафоса лист «Укротители коней», в нем ощущается рука скульптора, мыслящего трехмерными объемами в пространстве. Рисунок «Оп-



124. И. Прокофьев. Морфей. Гипс. 1782 г.

лакивание Гектора», несмотря на сильную экспрессию, композиционно строится уже по принципам классицизма. Не случайно Козловский увлекается и Пуссеном.

Созданные после пенсионерства рельефы для Мраморного дворца Ринальди (1782) «Прощание Регула с гражданами Рима» и «Камилл освобождает Рим от галлов» (*илл. 118*) наполняются героической торжественностью. Их построение, несмотря на многоплановость и архитектурный фон, приближается к античному рельефу. Подчеркнутая патетика жестов отличает лишь немногие фигуры, главное в композиции — передача оттенков сильных чувств скорби, радости, великодушия.

Культ естественных чувств, красота человеческих эмоций, бесконечная выразительность гармонически развитого тела становятся в значительной степени основополагающими элементами в творчестве Козловского (барельефы на Храме дружбы в Царском Селе).

Создавая цикл скульптур для Павловского дворца (80-е и 90-е гг.), он как бы проникается идиллическим характером этого ансамбля. Но идиллия Козловского не безмятежна и бездумна, она несет в себе всю сложность эмоций, коллизию чувств, присущих человеку его эпохи. Даже такая скульптура, как «Пастушок с зайцем» (1789, бронза, ГРМ, *илл. 119*), заключает в себе внутренний конфликт. Легкий и грациозный шаг пастушка полон энергии. Плавные текущие контуры статуи



125. Ф. Щедрин. Венера. Мрамор. 1792 г.

с некоторых аспектов кажутся собранно-напряженными; особенно оттенено это положением рук и поворотом головы. Беспокойную ноту вносит контраст упругого молодого тела юноши и мягкой, повисшей за его плечами тушки зверька.

Еще более тревожен «Спящий Амур» (1792, мрамор, ГРМ). Резко выгнут его торс, закинута голова, закрыты глаза, загадочная полуулыбка тронула губы. И другой «Амур со стрелой» (1797, мрамор, ГТГ), притихший на миг, кажется напряженным, как тетива лука. Но идиллическая тема не была главной в творчестве Козловского. Своеобразная трагедия его заключалась, может быть, в том, что, стремясь к героической теме, он

не находил большей частью применения этому в жизни. Не случайно такой героикой, монументальным размахом веет от многочисленных рисунков Козловского поздней поры («Смерть Ипполита», «Меропа», ГТГ, «Призвание Пожарского», 90-е гг., ГРМ). Отсюда и вынужденный станковый характер ряда произведений, задуманных скульптором как монументальные или монументально-декоративные.

Одной из самых характерных работ Козловского является статуя «Поликрат» (1790, гипс, ГРМ, *илл. 120*), исполненная в Париже, куда он попадает вторично в годы высшего подъема Французской революции. Сам выбор трагической темы делает произведение созвучным революционной поре. Изображая страдания легендарного царя, наказанного богами, скульптор не боится самой острой экспрессии. Человек кажется прекрасным и в эти страшные для него минуты. Здесь, подобно «Прометею» Гордеева, все построено на контрастах, но более упорядочена композиция, в которой господствуют вертикали: упруго взметнувшаяся прикованная рука и бессильно повисшая другая; поникшая голова и напрягшееся мускулистое тело, в передаче которого Козловский остался непревзойденным⁹⁰.

Сложные эмоции, отраженные в движении человеческого тела, стали содержанием цикла скульптур Козловского на античные темы, часть из которых связана с «Илиадой» Гомера. Они очень близки по духу античной пластике. Не случайно в XIX веке его статую «Бдение Александра Македонского» (80-е гг. XVIII в., терракота, ГРМ, *илл. 121*) считали древнегреческой скульптурой — так совершенно обнаженное тело, драпировки, все атрибуты античности. И все же в ней появилось нечто новое по сравнению с прежними образцами. Удивительно тонко передано состояние внутренней борьбы воли и чувства, сообщающее этому юному, нежному образу героический оттенок. Вся статуя построена в двух параллельных планах, но с диагональным движением, несколько их нарушающим. Конечное равновесие, чувство обретенной гармонии особенно остро воспринимается в подобных произведениях, полных внутренней напряженности.

Огромное мастерство проявил скульптор в компоновке групп из двух фигур. На сопоставлении силы и слабости построена его композиция «Аякс, защищающий тело Патрокла» (1796, терракота, ГРМ). Тревожно настороженный поворот Аякса, его энергичный шаг воспринимаются острее рядом с поникшим телом и запрокинутой головой его погибшего друга. Как и большинство произведений Козловского, группа требует кругового обхода. При тщательной моделировке, подчеркивающей мускулатуру, различие фактур тела, ткани и железных лат, она кажется обобщенной, монументальной по своему пониманию пластики.

Лишь в немногих произведениях Козловскому удалось выйти к большим формам скульптуры. Яростная, благородная борьба составляет главное содержание группы «Самсон, разрывающий пасть льва» (1800—1801)⁹¹, поставленной в центре Большого ковша Петергофских фонтанов (она заменила пришедшую в ветхость статую Б. Растрелли). В огромном напряжении представлена фигура богатыря, целиком поглощенного борьбой; грозный лев пригнут и покорен этой могучей силой. Тело атлета с подчеркнутыми буграми мускулов, кажется, оживает в струях воды. И как разреше-



126. Ф. Щедрин. Нева. Бронза. 1804 г.

ние этого огромного напряжения — бьющий из пасти льва двадцатиметровый водяной столб, будто освобожденный мощной рукой Самсона. Героический образ здесь выражен синтетическими средствами; именно таких масштабов требовал талант Козловского, дающий совершенно своеобразное направление новому стилю.

Героическая тема современности, преломленная сквозь призму античности, все больше захватывает Козловского в связи с выдающимися победами русского оружия. Его юный герой, свободно повелевающий конем («Геркулес на коне», 1799), воспринимается как символ побед России в русско-австрийской кампании.

В 1799—1801 годах Козловский создает свое замечательное произведение — памятник А. В. Суворову (илл. 122). Задуманный как прижизненный монумент полководцу, совершившему небывалый подвиг во имя прославления своего отечества, образ возник в вооб-

ражении скульптора в виде античного героя Геркулеса, борющегося с многоголовой гидрой. Постепенно автор делает образ более конкретным, созвучным эпохе. Метафора остается в его основе, но теперь это воин, подобный богу войны Марсу.

Заказанный Павлом I памятник предполагалось установить сначала в Гатчине, а затем у только что построенного Инженерного замка. Именно с последним местом было целиком согласовано его образное решение и даже в какой-то мере определено им. Козловский изобразил Суворова в виде рыцаря в латах с мечом и щитом, в шлеме с развевающимися перьями, что тесно перекликается с архитектурой замка, отделкой его южного фасада, где на гранитных обелисках помещены бронзовые трофеи — латы, шлемы, мечи, копья. Созвучен этому был и четырехугольный ступенчатый постамент из гранита с бронзовыми украшениями.



127. Царские врата с изображением евангелистов. XVIII в. Фрагмент

Но каприз Павла разрушил великолепно складывающийся ансамбль. Статую велено было поставить в глубину Марсова поля, напротив обелиска Румянцеву-Задунайскому⁹². Для нее был создан новый цилиндрический постамент. Обладая качествами подлинно монументальной скульптуры, она хорошо смотрелась и в новом окружении. Памятник требует кругового обхода, при котором раскрываются различные аспекты его выразительности. Особенной убедительностью обладает мотив движения фигуры — легкого, стремительного и одновременно устойчивого, неотразимого в своей силе. В нем наступление и защита; это сила не грозная и карающая, а светлая и справедливая, несущая девиз победоносной войны во имя мира. Фигуре придано лишь отдаленное сходство с реальными чертами Суворова — во имя общего скульптор жертвует частным и индивидуальным. С большим тактом даны

на постаменте рельефные аллегорические фигуры, поддерживающие щит с надписью (работа Ф. Гордеева).

Пробовал свои силы Козловский и в создании надгробных памятников (П. И. Мелиссино, 1800, С. А. Строгановой, 1801—1802, Музей городской скульптуры, Ленинград). Здесь прорывается его страстный художественный темперамент; в надгробиях выражен бурный протест против неумолимого закона природы. В противоположность Гордееву он не хочет смягчить чувство горя, привести все в гармоническое равновесие. Даже в памятнике Мелиссино, построенном по законам классического рельефа, как бы слышны громкие рыдания, а особая внутренняя мощь фигур заставляет вспомнить образы Микеланджело.

Так, стремясь к благородной простоте и сдержанности нового стиля, Козловский часто переступал его границы во имя выражения большой жизненной правды, жадно перерабатывал те традиции мировой скульптуры, которые могли ему в этом помочь.

Творчески сложным было развитие и более молодого мастера И. Прокофьева, деятельность которого захватывает первую четверть XIX века. Обладая и значительной мощью и тонкостью, даже рафинированностью таланта, он кажется очень разным иногда в одновременно созданных произведениях. В некоторых вещах скульптор целиком проникается благородным духом классицизма, лишь чуть нарушенным игривостью рококо, в других же кажется беспокойно-напряженным, не чуждым барочного пафоса. В целом, судя по сохранившимся произведениям (а большая часть их для нас оказалась утраченной), он достиг большей связи и гармонии скульптуры с архитектурными формами, чем Гордеев и Козловский.

Как и другие мастера периода расцвета молодого русского искусства, Прокофьев был необычайно активен, энергичен в своем творчестве, но далеко не все из того, что им было задумано, нашло свое осуществление. Многие проекты памятников, монументально-декоративных композиций так и остались в стадии небольших эскизов из глины.

Прокофьев учился сначала в Воспитательном училище Академии художеств, а затем в стенах самой Академии, переходя из класса в класс со всеми академическими наградами. Кроме Жилле, он учился у Гордеева, который к тому времени стал преподавать в классе исторической скульптуры. Последний мог передать Прокофьеву свою любовь к античной пластике, тонкое ее понимание, но эта программа применяется молодым ваятелем на практике очень широко и как бы наполняется изнутри новым содержанием.

Работая во время пенсионерства в Париже в мастерской П. Жюльена, художника очень утонченного и изысканного, русский скульптор не порывает с той крепкой реалистической традицией, которая стала близка ему еще на родине. В этом ему помогает и изучение шедевров мирового искусства разных эпох, собранных в коллекциях Парижа. Он увлекается Микеланджело, барочной скульптурой и одновременно копирует рисунки современных мастеров — Буше, Фрагонара, Бушардона. Несмотря на эти переkreщивающиеся влияния, Прокофьев даже в ранних работах остается самим собой.

Сильно и просто, почти без всякой идеализации вылеплен его «Морфей» (1782, гипс, ГРМ, *илл.* 124).

Очень жизненна поза юноши, с материальной осязаемостью передано его мускулистое тело, сникшее в крепком сне. Но при абсолютной свободе позы в композиции чувствуется соблюдение правил классического искусства: фигура размещена в строго параллельных плоскостях, главная точка зрения на статую — фронтальная. Здесь нет сильного борения диагоналей и вертикалей, как в «Прометее» Гордеева и даже у Козловского в его «Поликрате».

Органичное слияние натуральных впечатлений и идеала прекрасного, почерпнутого из античного искусства, стало характерным и для дальнейшего творчества Прокофьева.

В его изящной статуэтке «Актеон» (1784, бронза, ГРМ), выполненной по возвращении в Россию, подкупает живое импульсивное движение, передающее стремительный бег юноши. Несмотря на свободный разворот фигуры, ее сложный, даже разбросанный силуэт, скульптура строго организована в пространстве и так же, как «Морфей», хорошо смотрится с одной главной точки зрения.

Остро ощущая архитектуру, величественные ритмы сооружений, Прокофьев в своих многочисленных рельефах, украшающих интерьеры, смог сохранить интимность и придать большую конкретность и жизненность аллегорическим сценам. Особенно удаются ему образы детей, грациозных, шаловливых и одновременно торжественно-серьезных в своих занятиях («Детские забавы» для дома И. И. Бецкого, 1784).

Изображая аллегии искусств в более официальных рельефах для лестницы и конференц-зала Академии художеств (1785—1786), скульптор и отвлеченные сцены наполняет живым человеческим чувством. Органично связаны они с интерьером. Учитывается общее пространство зала, продуман ритм фигур в каждом рельефе и его связь с пластическим движением, объединяющим весь фриз. Рельефы Прокофьева украшают и Павловский дворец, где скульптура как бы проникается изяществом и благородством стиля архитектуры Камерона.

Интересные черты дарования Прокофьева проявились в его декоративных круглых композициях и статуях для ансамбля Петергофского дворца, а также в неосуществленных проектах. Эскиз «Нева и Волхов» (1801, терракота, ГРМ, *илл. 123*) смело воплощает красоту свободного человеческого чувства, нежную дружбу прекрасных существ, олицетворяющих полноводные реки. Образы кажутся одухотворенными, они охарактеризованы тоньше и глубже, чем это было обычно в барочном искусстве. Предназначенная для балюстрады главного каскада, группа не получила осуществления в целом, из нее была выделена фигура «Волхов». Композиционно переработанная Прокофьевым, она была поставлена внизу у правого выступа большого ковша⁹³. Сидя на мшистом берегу, «Волхов» смотрит вниз, в бурные струи, разливающиеся в широкую водную гладь. Живописно трактованные, текущие формы скульптуры кажутся очень родственными этому царству шумящей воды.

Прекрасно связаны с ансамблем и «Тритоны» Прокофьева (1800, бронза, Петергоф), помещенные над центральным гротом. Как и Козловский в «Самсоне», художник прибегает здесь к напряженно-бугристой лепке форм, которая кажется еще более беспокойной



128. Христос в темнице. Из села Сиринского. XVIII в.



129. Н. Пино. Декоративное панно в кабинете Большого дворца в Петергофе (ныне г. Петродворец). Резьба по дереву. 1720 г.

сквозь водную завесу. Барочные черты прежнего ансамбля, удивительно созвучные водной стихии, выступают и в созданиях нового поколения скульпторов, тяготеющих к четким формам классицизма.

Трезво реалистичны портретные бюсты Прокофьева, в чем-то напоминающие работы Шубина. Но в отличие от последних они кажутся более прозаичными, лишенными того жизненного идеала, который возвышал у Шубина даже заурядную модель. Идеализация, свойственная классицизму, оказалась неприемлемой для Прокофьева при решении портретных задач.

В целом же классицизм в скульптуре в ту пору имел глубокие жизненные корни. Так, на широкой реалистической основе возникают монументально-декоративные произведения Ф. Щедрина, глубоко самобытные, воплощающие идеалы красоты и гражданственности в их национальном и даже народном понимании. Его работы, чаще связанные с парковым пейзажем и архитектурой, наиболее органично претворяют влияния античного и современного западного искусства.

Так же, как и другие скульпторы, Щедрин получил прекрасную академическую подготовку, но, будучи старше Прокофьева, учился только у Жилле. Сохранившийся ученический барельеф Щедрина «Натурщик» (1769, гипс, Музей Академии художеств СССР) обнаруживает складывающуюся индивидуальную манеру молодого мастера. Сложные ракурсы, тонкое распределение света и тени, мягкий, как бы пульсирующий контур передают нечто большее, чем усилие человека, несущего тяжесть.

Сложные человеческие чувства выражает он в более позднем программном рельефе «Изяслав на поле брани» (1772, гипс, Музей Академии художеств СССР), решая эту тему совсем по-иному, чем Козловский. В его сплоченной пятифигурной группе нет особого изящества. Движения фигур стремительны и развиваются в разных направлениях, как бы стягиваясь в клубок в центре композиции, где изображен воин, отпрянувший от узнанного им Изяслава. Глубокие тени от взметнувшихся складок одежды усиливают ощущение общей взволнованности. При сложности пересекающихся волнистых линий в рельефе угадывается величавый ритм, особая монументальность форм.

Свое пенсионерство Щедрин провел в Париже, где учился в мастерской скульптора Г. Аллегрена и в Королевской академии. До этого он лишь очень короткий срок пробыл во Флоренции и Риме. Прямое воздействие античного искусства лишь слегка коснулось его.

В этот период (подобно Гордееву и Козловскому) Щедрин смело берется за воплощение трагической темы, изображая страдания сатира Марсия, наказанного Аполлоном (1776, бронза, ГРМ). Сила сопротивления, непокорность судьбе становятся лейтмотивом этого произведения. Прикованный к стволу дерева, рвущийся вперед Марсий делает нечеловеческое усилие, чтобы освободиться от сковывающих его пут. Напряженная диагональ определяет направление этого движения. Ноги с силой отталкиваются от ствола, напряглись мышцы рванувшегося вперед торса, вздулись вены на мощной шее. Нарастающее уступами движение можно почувствовать во всей асимметрично решенной фигуре — с одной стороны собранной, как сжатая пружина, с другой — распрямленной и вытянутой по диагонали. В ритме с напряженным движе-



130. А. Шлютер, И. Браунштейн, Ж. Леблон, Н. Микетти. Купольный зал Монплезира в Петергофе (ныне г. Петродворец). 1717—1722 гг.

нием тела оказываются крупные складки драпировки, то отброшенные далеко назад, то покрывающие фигуру, придающие бурному движению плавность и величавость. В этом образе не экзальтация барокко и не только усилие воли, свойственное героям классицизма, а нечто большее — страстное утверждение права человека на извечное стремление к свободе.

Благодаря яркому ощущению конкретного, индивидуально-неповторимого позы, жест, состояние часто приобретают в пластике Щедрина символический смысл, выражают общечеловеческое. Его «Спящий Эндимион» (1779, бронза, ГРМ) по теме близок «Спящему Амуру» Козловского и «Морфею» Прокофьева. Но Щедрин в обобщении идет дальше: это не прекрасная идиллия юности, не облагороженный этюд с натуры, а как бы поэтический образ сна, выраженный в плавном течении линий, богатстве, сложности и в то же время гармонии, успокоенности пластических форм.

Первой работой Щедрина в России был бюст Екатерины (1785—1786, ГРМ), который не понравился императрице своим неприкрашенным реализмом. Скульптор создал еще несколько портретных работ, однако это не было его призванием.

Для того чтобы получить профессорское звание, Щедрин исполняет статую «Венера» (1792, мрамор, ГРМ, *илл. 125*), в композиции которой можно обнаружить некоторое сходство с произведением его учителя Аллегрена «Купальщица». Но жанровый мотив, трактованный у Аллегрена с оттенком чувственности и любования, чужд Щедрину. Изображение приобретает у него возвышенный и идеально прекрасный характер, не теряя своей конкретности. Особый ритм произвольных движений, неосознанная грация пронизывают всю фигуру, чуть склоненный торс, линии опущенных рук, драпировку, слегка касающуюся бедра. Женщина задумчиво опустила голову, как бы предаваясь своим мечтам, нежная полуулыбка освещает ее черты. С удивительной плавностью трактованы формы тела. Предназначая свою статую для украшения Царскосельского парка, художник при всей интимности изображения подчеркнул и его монументально-декоративный характер.

Более камерной кажется «Диана» Щедрина (1798, мрамор, ГРМ), которая создавалась для Павловского парка. Воспринимая всю непосредственность движения «Дианы», милую простоту ее девичьего облика, мы



131. Модель пинка «Принц Александр». 1716 г.

ощущаем особый, щедринский ритм удлиненных пропорций, замедленную плавность текучих контуров.

Наиболее органичного сочетания жизненной правды и декоративности, связи с окружающей природой достигает Щедрин в скульптуре для Петергофского ансамбля. Как и другие мастера, принявшие участие в обновлении Большого каскада, он прекрасно почувствовал праздничный и торжественный его характер и в то же время сумел вложить в каждый образ особую человеческую теплоту, естественность, страстность и гармонию чувств. Отходя от беспокойной динамики барокко, обретая ясность и спокойствие пластических форм, он находит новые принципы синтеза скульптуры и окружающего ее паркового ансамбля.

Помещенный на уступах Большого каскада «Персей» (1800, бронза) кажется образом, заимствованным не из далекого античного мифа, а из современной действительности. Его горячность, отвага, стремительный шаг, подчеркнутый отброшенной драпировкой, говорят о только что свершенном во имя высокой идеи подвиге. Декоративный, выразительный силуэт статуи прекрасно соотнесен с купами деревьев, над которыми она возвышается.

Типично русский идеал красоты выражен в сильной фигуре «Невы» (1804, бронза, *илл. 126*), композицион-

но и пространственно связанной с «Волховом». Прокофьева. Очень естественная поза фигуры, несколько тяжеловатая грация ее движений выражают радостное оживление, ласковое участие, вносят теплую человеческую ноту в торжественный ансамбль. Крепкие обобщенно моделированные формы сохраняют трепетность, чуткость к воздушной среде, свойственные барокко, но все это выступает в своем новом качестве. «Нева» купается в потоках света и брызгах воды, отражает их игру, но она не сливается с природой, а как бы спокойно и ласково противостоит ей.

И «Сирены» Щедрина (1805, бронза, Петергоф), несмотря на причудливое переплетение реального и фантастического в их облике, кажутся существами очень естественными, родственными для этой среды. Дующие в раковины девочки-подростки с раздутыми от напряжения щеками далеки от распространенного античного идеала красоты. Доверчиво положила одна из них руку на спину дельфина. Чувство декоративности, общий причудливый абрис композиции не лишают эти образы жизненной правды, человечности.

Новые принципы связи пластического образа с архитектурным, разработанные Щедриным, найдут наиболее полное воплощение в его созданиях, связанных с ансамблями зрелого классицизма первой четверти XIX века.

Таким образом, во второй половине XVIII века, вливаясь в общее русло европейского классицизма, русская скульптура приобретает свое ярко выраженное неповторимое лицо. В ней развиваются все виды и жанры пластики. Глубокий реализм, острота и самобытность художественного видения отличают не только портрет, достигший в творчестве Шубина мировых вершин. Свежесть восприятия мира, молодой напор творческих сил проявились и в произведениях, тяготеющих ко всеобщему идеалу, найденному в это время в античности. Часто в мифологических сюжетах отражаются животрепещущие темы действительности. Сохраняя непосредственность, конкретность образного мышления, живое ощущение натуры, русские ваятели овладевают значительными философскими и этическими темами, выражают большие гражданские идеалы своего времени. Именно высокая идейность, общая благородная цель явились основой синтеза скульптуры и архитектуры, который осуществляется в это время. И очень важно, что тема человека в этом синтезе ни в какой мере не подчиняется декоративным задачам, а получает особую полноту и гармоническую цельность выражения именно в силу гуманистических основ обоих видов искусства.

Искусство народной деревянной скульптуры в XVIII веке переживает новый этап своего развития. Общий подъем культуры и, в частности, большой интерес к пластике сыграли положительную роль в его судьбе. Деревянная скульптура получает широкое распространение во многих областях страны. Она остается религиозной по содержанию, но приобретает новые особенности и иное звучание в соответствии со светским мироощущением, проникающим в самые разные слои общества этого столетия. Привлечение русских резчиков для работ, проводившихся иностранными и русскими архитекторами и скульпторами в Петербурге и мно-

гих других городах, способствовало усвоению профессиональных навыков, совершенствованию мастерства резчиков. Сложившиеся традиции деревянной резьбы своеобразно переплетались с новыми приемами. Более трехсот произведений скульптуры было привезено при Петре I из Западной Европы; среди них были и копии с античных работ. Очевидно, этим объясняются антикизирующие черты в народной скульптуре из дерева.

Деревянная скульптура XVIII века решается в пространстве, не тяготеет к плоскости стены и приобретает черты станкового произведения. При всей своей традиционности изображение становится теперь более конкретным: мастер подробно показывает лицо, волосы, руки, одежду, пытается передать психологию человека. Это вызвано обращением к живой натуре. Появляются произведения портретного характера, иногда передающие определенный этнический тип. Индивидуальные человеческие черты, привнесенные в религиозную по содержанию скульптуру, снимают то ощущение расстояния, которое всегда существовало между зрителем и культовым изображением.

Широкий интерес к деревянной скульптуре не был пресечен даже указом Синода от 21 мая 1722 года, воспрещающим устанавливать в церквах статуи. В определенной степени этот запрет даже пошел на пользу скульптуре, так как лишил высшие церковные власти контроля над созданием статуй. Резчики получили возможность работать более свободно, не придерживаясь канонических норм.

Распространение деревянной скульптуры, однако, не привело к расширению ее тематики. Наиболее часто в XVIII веке встречается изображение «Христа в темнице» («Полунощный Спас») ⁹⁴. Большое место занимает группа «Распятие с предстоящими», которая стала теперь более сложной многофигурной композицией. Много статуй «Николы Можайского», реже изображаются «Параскева Пятница» и «Георгий Победоносец».

Скульптура носит печать индивидуальности мастера, в ней чувствуется его характер и мировосприятие. Но существуют и группы произведений, имеющих общие особенности, обусловленные традицией, влиянием какого-либо талантливой мастера или, наконец, своеобразием вкусов заказчика.

Вопреки представлениям о северной школе резьбы как о чем-то едином работы, находящиеся в собраниях музеев северных городов, очень разнородны. Наиболее широко скульптура из дерева в XVIII веке была распространена в пермских землях. В пермской скульптуре сочетаются наивность и непосредственность восприятия мира и большая глубина в передаче человеческих чувств. Эмоциональность, свойственная ее произведениям, приобретает в некоторых вещах характер трагизма («Христос в темнице» из села Сиринского, *илл. 128*); другие статуи отличает спокойная сосредоточенность, например изображение Николы Можайского из Чердыни. Особое место в пермском собрании занимает «Саваоф» из Лысьвы. Эта вещь отмечена высокой пластической культурой и выразительностью. Мастер ее был, очевидно, человеком широкого кругозора, хорошо знакомым с памятниками античного искусства и работами профессиональных скульпторов.

Группа близких по характеру произведений находится в Вологодском областном краеведческом музее. Большая часть их, очевидно, создана в одном месте,



132. Кубок с гербом А. Д. Меншикова. Стекло, гравировка. 1711 г.

возможно, в Вологде. Здесь многочисленны изображения «Христа в темнице», выполненные мастерами достаточно грамотными. Однако в этом умелом исполнении чувствуются заученность приемов резьбы и некоторое равнодушие.

Среди работ, созданных народными мастерами и хранящихся в краеведческом музее Тотьмы, также наиболее интересна статуя «Христос в темнице». В ней есть внутренняя напряженность, четкость конструктивного построения фигуры. Некоторая тяжеловесность, неправильные пропорции — все искупается непосредственностью мышления автора. В Тотьме имеются работы и совсем иного характера, отмеченные высоким профессиональным мастерством. В этих статуях все усилено, броско: если изображается движение, то неоправданно резкое; складки тканей или стремительным вихрем обвивают фигуру или ниспадают тяжелым потоком. В характере произведений есть что-то чуждое сдержанной манере народных резчиков Севера. Есть предположение, что некоторые мастера, создавшие их, были привезены епископами-украинцами, приехавшими в северные области в конце XVII — начале XVIII века⁹⁵. Этим фактом можно объяснить и отдаленное сходство названных работ с католической культовой пластикой.

В XVIII веке скульптура появляется и в некоторых местностях и городах, где не было традиций деревянной резьбы. Таким городом, в частности, был Моршанск, в то время крупный торговый центр Тамбовщины. В Моршанске и окрестных селах строилось много церквей. На искусство скульптуры, появившейся здесь, возможно, оказал влияние вкус заказчиков — богатого купечества. Большинство произведений, созданных в Моршанске, несет в себе жизнеутверждающее начало. Наблюдательный моршанский резчик любит жизнь, избегает изображать страдание человека, как это было свойственно пермским мастерам. Здесь отсутствуют и приемы резьбы, объединяющие работы из Вологды.



133. Табурет. Резное дерево, кожа. Начало XVIII в.

Для круга вещей из Моршанска типична женская фигура с воздетыми руками — статуя ангела с иконостаса одной из церквей города. Несмотря на небольшие размеры, она монументальна. Великолепно изображены руки, голова с правильными чертами лица.

Иная по характеру группа четырех евангелистов на царских вратах, выполненная уверенно, с чувством ритма и хорошо скомпонованная (илл. 127). Приблизительность знакомства резчика с анатомией не мешает жизненности образов. Тонко подмечена выразительность лукавых лиц и немного неуклюжих фигур.

В лучших произведениях деревянной скульптуры XVIII века ярко проявился пластический талант народа, его наблюдательность.

Русское декоративное искусство в начале XVIII века, подобно архитектуре, живописи и скульптуре, начинает развиваться в русле больших общеевропейских стилей: барокко, рококо, классицизма. Однако характерные черты этих стилей под влиянием веками сложившейся самобытной художественной культуры русского народа получают своеобразное творческое претворение.

Определенное влияние стиля барокко начинает сказываться в русском декоративном искусстве уже во второй половине XVII века, но элементы нового воспринимались медленно и постепенно, органично включаясь в привычные традиционные формы. В XVIII веке, когда Россия занимает одно из ведущих мест в кругу других крупных европейских государств, творческое освоение царивших там стилистических направлений приобретает значительно более широкие масштабы, активный, целенаправленный характер.

Резко изменяется весь уклад жизни привилегированных классов русского общества, благодаря чему появляется потребность в иной обстановке, иных предметах обихода, чем те, среди которых протекала жизнь в боярских теремах XVII века. В совместной работе с приглашенными в Россию иностранными архитекторами, скульпторами, живописцами, резчиками русские мастера овладевают новыми формами и приемами. Наиболее способные из них направляются Петром I за границу для совершенствования своего искусства.

В то же время подавляющее большинство населения России — крестьяне, ремесленники, мелкое и среднее купечество — сохраняет прежний уклад жизни, и в работах многочисленных мастеров, их обслуживающих, еще долго продолжают жить многие традиционные формы древнерусского искусства. Особенно устойчивы они в крестьянском быту и изобразительном фольклоре.

Таким образом, развивавшееся в едином потоке древнерусское декоративное искусство как бы разделяется в XVIII веке на два русла. С одной стороны — произведения крупных архитекторов и высококвалифицированных мастеров-профессионалов, выполненные в характерных формах того или иного стиля и предназначенные для представителей привилегированных классов, с другой — огромная стихия народного творчества. Развитие каждого из этих крупнейших явлений русской художественной культуры идет отныне своим особым путем, хотя между ними и сохраняются весьма многообразные творческие связи и взаимодействия.

Первая четверть столетия была сложным периодом в развитии декоративного искусства. Перед русскими



134. Шпалера «Борьба зверей у водопоя». Шерсть, шелк, ручное ткачество. 1749 г



135. Ф. Растрелли. Диван. Середина XVIII в.

мастерами встает задача творчески осмыслить целый мир новых образов, представлений. Не следует также забывать, что как сам Петр, так и его сподвижники при всем их желании уйти от старых форм быта в какой-то степени еще сохраняли (хотя часто и бессознательно) с детства воспринятые традиции национальной художественной культуры, во многом определившие их эстетические потребности и вкусы. Все это обусловило особый самобытный характер русского декоративного искусства того времени. Оно отнюдь не было копией современного ему западноевропейского искусства, обладало большим своеобразием, ярко отразило замечательную эпоху петровских реформ.

Для большинства петровских дворцов характерны небольшие интимные интерьеры, по своему пространственному решению еще близкие к боярским теремам XVII века. Однако их внутренняя отделка и убранство носили уже иной характер. Стены облицовывались деревянными панелями из натурального или мореного дуба, украшенными тонкой резьбой. Великолепным образцом такой резьбы может служить отделка Петровского кабинета в Большом Петергофском дворце (илл. 129), выполненная по рисункам и при непосредственном участии французского резчика Н. Пино. Она была решена в виде отдельных панно с причудливыми, асимметрично построенными композициями, где каждое

изображение имело значение символа или эмблемы и весь декор читался как своеобразная ода величию России, ее военным победам и мудрому правлению Петра. Несмотря на то что эти панно весьма далеки от традиций русской деревянной резьбы, в их сложной аллегоричности, идейной целенаправленности, четкой стройности общего композиционного построения ярко сказались и вкусы заказчика и характерные черты русского декоративного искусства того времени. Особенно хорошо это можно почувствовать при сравнении резного декора Петровского кабинета с работами того же Пино во Франции, решенными в характерных формах изысканно-вычурного рококо.

Более сдержанной и строгой, но так же прекрасно выполненной резьбой были украшены вестибюль Летнего дворца и помещения павильонов Марли и Монплезира в Петергофе (илл. 130). Мягкие благородные тона дерева великолепно оттеняли красочные росписи плафонов, обрамленных пышными лепными падурами и карнизами. Одна из комнат Монплезира, отделанная в «китайском» духе, особенно выделялась красотой своего декоративного убранства: деревянная позолоченная резьба сочеталась здесь с красными лаковыми панелями, украшенными росписью, выполненной русскими мастерами. Стены некоторых помещений, как, например, Ассамблейного зала павильона Монплезира



136. Консоль резного дерева и жирандоль (бронза, хрусталь).
Середина XVIII в.



137. Ларец. Резная кость с инкрустацией. XVIII в.

в Петергофе, были завешаны шпалерами. Их выразительные рисунки, прекрасная фактура и глубокие сочные тона придавали интерьеру особое декоративное богатство.

Еще весьма почетное место в дворцах того времени занимали массивные изразцовые печи, игравшие такую важную роль в убранстве русских теремов. Однако вместо характерных для теремов полихромных изразцов с рельефными изображениями мы видим теперь белые кафельные плитки, на гладкую поверхность которых нанесены кобальтом различные рисунки, имеющие чаще всего аллегорическое и назидательное значение.

Изменилась и обстановка дворцовых интерьеров. Исчезли встроенные в стены лавки, или конники, но еще нет гарнитуров, мебель по-прежнему состоит из отдельных предметов: столов, стульев, кресел, шкафов, поставцов для посуды. Некоторые из них были выполнены в традициях XVII века с росписью позолотой и сильно моделированной резьбой. Стулья и кресла такого типа обивались обычной цветной тисненой кожей или рытым бархатом. Другая часть обстановки свидетельствовала о появлении новых тенденций. Лаконичные приземистые формы этой мебели производили впечатление особой устойчивости и прочности. Материалом для нее служил натуральный дуб, орех, реже красное дерево. Невысокие шкафы

с широкими карнизами, раскреповками, колонками и пилястрами заставляли вспомнить архитектурные сооружения. Ножки столов и кресел имели форму мощных звериных или птичьих лап (илл. 133). Натуральная фактура дерева только слегка оживлялась небольшими рельефными порезками.

Зеркала, которые в XVII веке русские люди держали в спальне и стыдливо закрывали занавесками, теперь висели в парадных залах, обрамленные пышными резными рамами. Полы из светлого и темного дуба или облицованные уложенными в шашку мраморными плитками вносили в решение интерьеров простой и строгий ритм четких форм. С потолка свешивались массивные люстры с металлическим каркасом и хрустальными подвесками в виде сильно изрезанных дубовых листьев.

Большинство предметов обстановки с характерными для них крупными, пластически выразительными формами были выполнены в стиле барокко, хотя и своеобразно интерпретированном порой в традициях русского искусства конца XVII века. Вместе с тем в декоре отдельных вещей нередко можно было встретить и изобразительные мотивы Ренессанса и прихотливую орнаментику рококо, причем каждый из работавших в России иностранных мастеров передавал эти стили в той особой трактовке, которую они получили в его стране. Но несмотря на сочетание иногда очень разных по своим стилистическим признакам предметов, дошедшие до нас дворцовые интерьеры того времени, например Летнего дворца в Петербурге или Монплезира в Петергофе, воспринимаются как прекрасные художественные ансамбли. Европейские стили, сохраняя типичные для них декоративные элементы, теряли здесь свою подчеркнутую пышность или изысканную вычурность и приобретали более лаконичное, утилитарно осмысленное воплощение.

Черты, характерные для декора и обстановки дворцовых интерьеров, повторяются в различных вариантах во всех предметах обихода придворной знати и других представителей привилегированных классов. С появлением новых кушаний и напитков возникает потребность в чайной и кофейной посуде, столовых сервизах и т. д. Исчезают или изменяются традиционные формы братин, ковшей, чарок, их сменяют серебряные стопы, кружки, стаканы с гравированными рисунками или украшенные позолоченными резными гирляндами на черном фоне. Прекрасным образцом таких изделий служит серебряная кружка из собрания Государственного Исторического музея. Массивные приземистые формы этой кружки близки по своим масштабным соотношениям к дворцовой мебели и даже повторяют ее отдельные элементы, например ножки в виде птичьих лап. Причем в обоих случаях за этой массивностью мы ощущаем ту динамичность и внутреннюю напряженность, которая так характерна для барокко.

Интересна еще одна особенность, присущая не только декору рассматриваемых помещений, но и всему искусству того времени, — это откровенная, нередко наивная тенденциозность, стремление насытить изобразительные мотивы политическими и общественными идеями. Характерны и сами формы выражения этих идей в виде символов, аллегорий, эмблем, получивших необычайно широкое распространение⁹⁶.

Новые явления в развитии художественной культуры и жизненного уклада русского общества определили необходимость значительных изменений почти во всех областях декоративного искусства. Теряют свое прежнее значение мастерские Оружейной палаты, в течение двух столетий объединявшие наиболее квалифицированных мастеров различных видов этого искусства. В 1711 году по указу Петра I мастерские люди «разных художеств» переводятся оттуда на Оружейный двор в Петербурге.

Основным художественным и организационным центром по вопросам строительства и декоративного убранства зданий становится сначала Канцелярия городских дел, а с 1721 года Канцелярия от строений дворцов и парков. Наряду с архитекторами в ее ведении находились также артели живописцев, лепщиков, резчиков, позолотчиков. В артелях работали как русские, так и иностранные мастера, причем если первые в процессе такой совместной работы скорее овладевали новыми для них формами западноевропейского искусства и новыми приемами выполнения, то вторым она помогала глубже понять самобытные традиции русской художественной культуры, вкусы и потребности русских людей.

Многие резчики из Оружейной палаты прикрепляются к Адмиралтейству или направляются на корабельные верфи в Воронеж, Архангельск и другие города. Кроме того, близ реки Охты под Петербургом создаются специальные поселения для мастеров различных специальностей, работающих на строительстве флота. Среди них было немало искусных резчиков, которые наряду с декором кораблей выполняли и другие виды резьбы, а также принимали участие в производстве мебели.

Резное убранство кораблей — это по существу до сих пор почти не исследованная область декоративного искусства. В связи с огромным значением, которое приобретает в те годы строительство флота, корабельная резьба также переживает период блестящего расцвета. Выполнялась она обычно артелями русских резчиков вполне самостоятельно или по чертежам корабельных мастеров. Дошедшие до нас фрагменты резного декора петровской флотилии и модели судов (илл. 131) дают возможность составить себе некоторое представление о ее своеобразных композициях и изобразительных мотивах, а также об общем монументальном складе резьбы, великолепно связанной с архитектурными формами корабля.

В декоративном искусстве первой четверти XVIII века значительно большее место, чем раньше, начинают занимать изделия русской промышленности. Развитию ее Петр уделял особенно много внимания, расширяя уже существующие производства и открывая новые предприятия. Так, в Москве на Воробьевых горах, под Петербургом в Ямбурге и около него строятся государственные стекольные заводы. Открываются также частные предприятия, например стекольная фабрика Мальцева под Можайском. В 1724 году был основан ценинный завод А. Гребенщикова, вначале выпускавший только белые изразцы и плитки, расписанные кобальтом, а начиная с 30-х годов и майоликовую посуду.

Изделия из стекла, которыми Петр I стремился заменить дорогую металлическую посуду, получают те-



138. Н. Верещагин. Ваза большая. Сквозная резьба по кости. XVIII в.



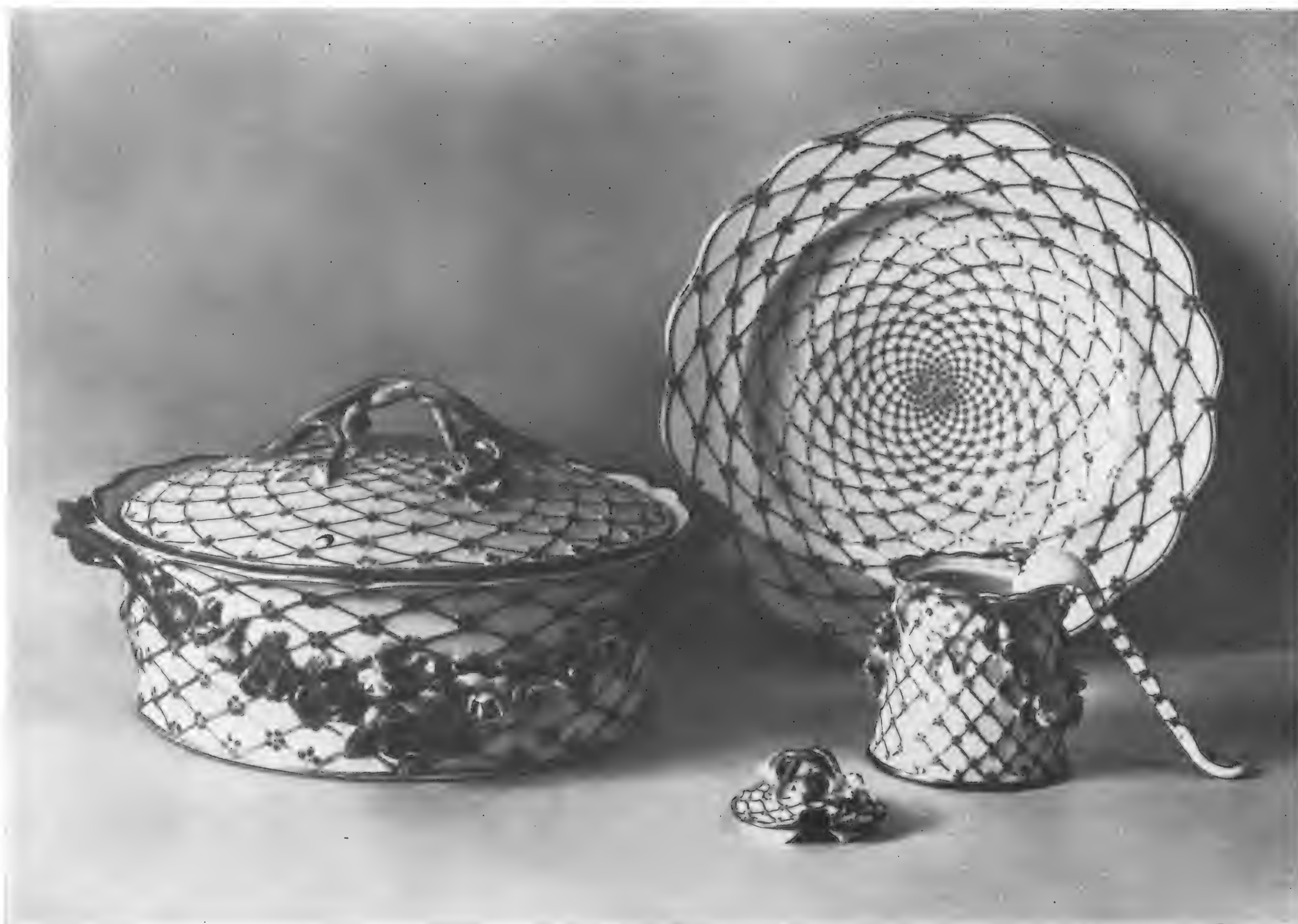
перь значительно большее распространение. Среди них можно видеть бокалы на граненых ножках, стаканы, графины, штофы, огромные кубки с высокими крышками. Даже в таком прозрачном и легком материале, как стекло, сохранялись характерные для того времени крупные масштабы предметов и лапидарная простота форм (илл. 132). Выполнялась посуда из бесцветного или зеленого стекла. В первом случае ее украшали резным и гравированным орнаментом с вензелями, гербами, коронами, обрамленными двумя скрещивающимися внизу пальмовыми ветками — мотивом, весьма характерным для орнаментики конца XVII века. Изделия из зеленого стекла декорировались сюжетными и орнаментальными композициями, написанными эмалевыми красками.

Развивается текстильное производство, возникает ряд суконных, полотняных и шелковых мануфактур. Наряду с простыми утилитарными изделиями вырабатываются дорогие декоративные и плательные ткани: брокаты, штофы, гризеты, украшенные многоцветными узорами с вплетенными в них золотыми нитями. Большинство таких узоров выполнялось под сильным влиянием французских образцов, так как Франция была тогда законодательницей мод для всех европейских стран. В основном это растительный орнамент с близкими к природе объемными формами и нежными переходами тонов. Продолжали выпускать и декоративные ткани, крупная, условно трактованная орнаментика которых напоминала парчовые узоры конца XVII века.

В 1717 году открывается первая в России шпалерная мануфактура. Вначале там работали приехавшие с Ж. Леблонем французские мастера; к каждому из них было прикреплено несколько русских учеников, причем последние уже через пять-шесть лет почти полностью заменили на производстве своих учителей, вернувшихся во Францию. После смерти Петра шпалерное производство переживает период упадка и вновь возрождается уже в начале 30-х годов. Изображения на шпалерах были весьма разнообразны — от натюрморта до батальных сцен и аллегорических композиций. Русские мастера в совершенстве овладели необычайно сложной и трудоемкой техникой выполнения этих драгоценных изделий и внесли в их художественное решение своеобразные черты (илл. 134). Они состояли, в частности, в более плоскостной и лаконичной трактовке форм, более резком, контрастном сопоставлении тонов, чем это было характерно для французских шпалер того времени.

В Петергофе в 1725 году по указу Петра организуется первая гранильная фабрика, которая в течение двух столетий являлась центром художественной обработки камня в России и школой, воспитавшей ряд замечательных мастеров. С 1726 года начинает работать вторая такая фабрика в Екатеринбурге, а через некоторое время недалеко от нее открываются еще две фабрики — Северская и Полевская.

Во второй четверти XVIII века, когда Россия переживала мрачную эпоху бироновщины, многие интересные начинания петровского времени были забыты или искажены, но все же общее развитие русского декоративного искусства продолжало идти по пути, намеченному петровскими реформами. Вместе с тем появляются и новые тенденции к усилению пышности



139. Бокал с портретом Елизаветы Петровны. Стекло, гравировка, травление. Середина XVIII в.

140. Серебряная супница с крышкой. Середина XVIII в.

141. Несколько предметов из «Собственного сервиза». Императорский фарфоровый завод. Середина XVIII в.

142. Д. Виноградов. Сахарница. 1752 г.



и богатства декора. Вначале эти тенденции не укладываются еще в рамки четко выраженного стиля, не воплощаются в художественно законченных формах. Однако начиная с 40-х годов можно говорить о характерных чертах большого стиля, каким стало русское барокко середины столетия. Самое полное и яркое выражение они получили в многогранном творчестве Ф. Растрелли, который был не только великим зодчим, но и блестящим декоратором с неисчерпаемой фантазией.

В 40-х — 50-х годах небольшие интерьеры петровского времени сменяются анфиладами великолепно декорированных залов, к которым вели широкие парадные лестницы. От дворцовых помещений мало чем отличались нарядно украшенные храмы. В архитектурном декоре того времени величая торжественность барокко сочетается с прихотливым изяществом орнаментики рококо. Очень распространена наряду с лепкой пышная позолоченная резьба. Картуши, рокайли, гирлянды цветов, расположенные в свободных, асимметрично построенных композициях, покрывали стены, падуги, обрамления окон и дверей, широкие рамы многочисленных зеркал, нарушая своими прихотливыми изгибами прямые линии архитектурных членений. Изображения женщин, амуров, решенные в горельефе, нередко переходящем в круглую скульптуру, служили смысловыми и пластическими акцентами в композиции. Всем своим декоративным и ритмическим строем они были органически связаны с окружающей орнаментикой, очертания которой повторялись в изгибах их тел, движениях рук, складках одежды. Нередко человеческие фигуры переходили в завиток аканта или как бы вырастали из прихотливого переплетения цветов и трав. Различная высота рельефов, дающая богатую игру светотени, блестящая позолота, растворяющая в своем мягком мерцании четкие формы резьбы, подчеркивали впечатление изменчивого волнующегося движения.

Над созданием великолепного резного убранства дворцовых залов и храмов рядом с архитекторами работали блестящие скульпторы и резчики, такие, как Дункер или Роллан, и сотни талантливых русских мастеров Канцелярии от строений, Адмиралтейства, Охтенских поселений и т. д. Воплощая замысел зодчего в выразительных пластических образах, они вносили в эти образы элементы своей индивидуальной творческой манеры.

Характерные черты русского барокко середины XVIII века получили в резном декоре интерьеров одно из своих наиболее ярких творческих воплощений. Резной декор являлся как бы своеобразным камертоном, художественное звучание которого в той или иной степени определяло развитие и других современных ему областей декоративного искусства. Особенно близка к нему была обстановка дворцовых залов, где часть вещей также нередко выполнялась по проектам архитекторов, в частности Растрелли, работы которого в этой области оказали несомненное влияние на формы русской мебели тех лет (илл. 135). Диваны, кресла, столы, консоли и рамы зеркал, торшеры и многочисленные стенники теряют характерную для петровского времени массивность, становятся легче, изящнее; их силуэт, очерченный плавными кривыми линиями, значительно усложняется (илл.

136). Пышная позолоченная, реже окрашенная резьба скрывает конструктивные членения предметов, создавая впечатление единой пластической формы, как будто вырезанной из одного куска дерева. Высокий рельеф этой резьбы, нередко переходящий в круглую скульптуру, великолепная позолота и свободные асимметричные композиции с мотивами гирлянд, картушей, рокайлей настолько близки к резному декору стен, что сливаются с ним в единый художественный ансамбль.

Наряду с деревянными торшерами и стенниками дворцовые интерьеры освещались хрустальными люстрами, фонарями, бра, для которых также характерны были плавно изогнутые овальные формы. Отблески света, скользившие по сверкающей поверхности выпуклых или вогнутых хрустальных граней, усиливали впечатление какой-то особой легкости и текучести форм.

Более строгое решение паркетных полов с крупным геометрическим орнаментом из наборного дерева оттеняло пышность всей обстановки дворцовых залов, служивших блистательной декорацией для торжественных приемов, празднеств и маскарадов, сменявших друг друга при дворе Елизаветы. Здесь стиль искусства органически сливался с самой жизнью, что придавало его подчеркнутой декоративности особую убеждающую силу.

Характерные черты стиля — необычайная насыщенность декоративными элементами, асимметрия как принцип построения композиции, прихотливый ритм изгибающихся кривых линий, своеобразный круг орнаментальных и изобразительных мотивов — повторялись в тех или иных вариантах во всех произведениях декоративного искусства того времени. Однако в каждой области этого искусства они получили свое особое звучание, определяемое спецификой материала, техникой выполнения и сложившимися художественными традициями.

Высокого уровня достигло в те годы искусство резьбы по кости, основными центрами которого после закрытия Оружейной палаты стали Архангельск и Холмогоры. Там вырабатывался весьма разнообразный ассортимент изделий начиная с ларцов (илл. 137), гребней, табакерок и кончая мебелью. Деревянная основа этих изделий оклеивалась небольшими костяными пластинками с сюжетными сценами и орнаментальными композициями, выполненными рельефной резьбой, а также цветной гравировкой, решенной в благородной гамме зеленых и коричневых тонов. В середине столетия здесь еще сохраняются некоторые элементы, связанные с традициями древнерусского искусства, — глазковый орнамент и в отдельных случаях даже фигуры фантастических животных. Они сочетаются с мотивами рокайлей, которые, однако, скоро их полностью вытесняют. Эти характерные мотивы орнаментики рококо в резьбе по кости превращаются в сплошной тонкий ажурный узор, включающий человеческие фигуры, сюжетные сцены, изображения зверей и птиц (илл. 138). Подобный орнамент настолько хорошо соответствовал специфике ажурной резьбы по кости, что надолго пережил породивший его стиль и нередко украшал изделия второй половины XVIII века, решенные в формах строгого классицизма.



143. К. Бланк, И. Юст. Малиновая гостиная в Кускове. 1769—1775 гг.



144. Полупарча. Русская работа. Вторая половина XVIII в

Широкое развитие получают и другие виды художественного ремесла. Так, значительно увеличивается производство различных вещей из драгоценных металлов с пышным декором, выполненным гравировкой и чеканкой. Примером таких изделий могут служить серебряная супница из собрания Государственного Исторического музея (илл. 140), овальное серебряное блюдо с изображением пророка Ионы и декоративной композицией с мотивами картушей, рокайлей и головками ангелов. Кроме вещей бытового назначения, из драгоценных металлов создавались иногда и такие монументальные произведения, как серебряная рака Александра Невского (1750—1753, Эрмитаж), представляющая собой целое декоративное сооружение с круглой скульптурой, сюжетными барельефами и пышной орнаментикой в стиле того времени.

Быстрыми темпами развиваются также различные виды промышленного производства. В 1760 году работают уже 25 стекольных заводов. Важную роль в истории русского стеклоделия сыграла ломоносовская Усть-Рудицкая фабрика, являвшаяся своеобразной научно-экспериментальной лабораторией, где трудились над новыми видами цветных стекол и смальт, был создан новый метод горячего прессования стекла. Здесь же выполняли и знаменитые ломоносовские мозаичные картины. В процессе всех этих работ воспитывались прекрасные кадры высококвалифицированных русских мастеров.

Однако основным центром стекольного производства в XVIII веке был Императорский стекольный завод, многие изделия которого, особенно парадная посуда, отличались изысканной красотой. Наряду с белым здесь широко применялось также цветное стекло и хрусталь. Формы изделий мало чем отличались от более ранних образцов. Но в их пышном декоре ярко проявились характерные черты стиля русского барокко середины столетия. Virtuозно исполненные тончайшей гравировкой портреты или сюжетные сцены, вензеля, гербы, короны, картуши и раковины объединялись в свободно построенные композиции (илл. 139). Сочная пластичная трактовка изобразительных и орнаментальных мотивов хорошо гармонировала со спецификой самого материала. Богатство этих декоративных композиций нередко еще подчеркивалось золотой росписью.

В 1744 году был открыт первый в России Императорский фарфоровый завод, работу на котором возглавлял талантливый русский ученый, друг Ломоносова Д. И. Виноградов. В результате ряда экспериментов ему удалось открыть секрет производства фарфора, и к концу 40-х годов на заводе уже приступили к выпуску различных изделий, украшенных надглазурной росписью: чашек, сахарниц (илл. 142), ваз, табакерок, ароматниц и т. д., а несколько позднее и небольших фарфоровых статуэток. Формы вещей и украшавшая их роспись выполнялись в основном русскими мастерами, среди которых были такие талантливые художники, как Иван и Андрей Черные, сумевшие самостоятельно овладеть трудным искусством миниатюрной живописи на фарфоре. По своему художественному решению вещи Императорского завода 50-х — 60-х годов (илл. 141) сильно отличались от современного им западноевропейского фарфора с



145. Ткань типа штоф. Русская работа. XVIII в.

характерной для него изысканной вычурностью форм и пышностью декора. Их простые и пластичные формы удачно подчеркивались плоскостной декоративной росписью с сюжетными и орнаментальными мотивами. Влияние стилистических направлений того времени проявляется главным образом в отдельных мотивах орнаментики и в увлечении весьма своеобразно интерпретированным китайским искусством.

Значительно расширяется в 40-х — 60-х годах и текстильная промышленность. Наряду с шелкоткацкими фабриками и предприятиями, вырабатывающими льняные ткани, появляются первые в России ситценабивные мануфактуры. Изменяется сам характер текстильных узоров. Они становятся легче, изящнее, решаются в более нежной и светлой гамме тонов (илл. 145). Основным их мотивом остается объемно трактованный растительный орнамент, но в его построении особенное значение приобретает длинный обнаженный стебель, плавные изгибы которого ритмически организуют всю композицию. Нередко в такой растительный орнамент вводятся новые элементы — то в виде тонких кружевных узоров, вытканых белой нитью, то мехов или перьев, выполненных пушистой синелью. В этой насыщенности декором, в прихотливых изгибах кривых линий, в мотивах самой орнаментики мы видим те же характерные черты стиля, что и в других видах декоративного искусства того времени (илл. 144).

Во второй половине XVIII века, когда увлечение античностью охватило все европейские страны, классицизм становится ведущим художественным направлением и в русском декоративном искусстве. Под его влиянием вырабатываются новые эстетические кри-



146. И. Ляпин. Туалетный столик и стул. Сталь, золоченая бронза.
Конец XVIII в.



147. М. Веретенников. Столешница ломберного стола. Наборное дерево. 1779 г.

терии, новые нормы красоты. Классицизм, как и барокко, создал стройную декоративную систему, которая получила яркое выражение во внутреннем убранстве зданий. Вместо пышной позолоченной резьбы основной формой такого убранства становится белая лепнина, модулем, определяющим ее композицию, служит ордер. Даже при отсутствии колонн и пилястр пропорции ордера сохраняются в членениях стен, цоколе, панно, карнизах (илл. 143). Лепной декор сосредоточивается в определенных местах, очерченных прямыми или циркульными обрамлениями, а не покрывает, подобно орнаментике барокко, своими причудливыми изгибами стены и перекрытия. Построение этого декора подчеркивает конструктивную логику архитектурных форм, в основе его композиции лежит принцип строгой симметрии и многократного повторения отдельных орнаментальных элементов. Большинство мотивов лепки идет от античной орнаментики: ионики, розетки, листья аканта, сухарики, модульоны. Широкое распространение получают изображения грифонов, военной арматуры, ликторских связок, жертвенников, горящих факелов и других характерных атрибутов античного искусства. Изменяется также пластика лепного декора. Теперь высшие точки всех изображений обычно совпадают, и их силуэты четко рисуются на гладком фоне.

Наряду с росписью и лепкой большую роль в интерьерах начинает играть отделка паркетов интарсией из различных пород дерева. Сложное искусство выполнения таких паркетов достигает высокого художественного уровня. Массивные геометrizированные узоры, украшавшие полы растреллиевских за-

лов, сменяются более изящной и легкой орнаментикой, в которой значительное место принадлежит растительным мотивам. Они образуют единую композицию, занимающую всю поверхность паркета. Художественное решение такой композиции всегда находится в гармоническом соответствии с лепниной и росписью перекрытий, а иногда даже точно повторяет расположение и мотивы последней. Эти паркетные отличались очень богатой и вместе с тем благородной колористической гаммой. Глубокий черный цвет эбенового дерева эффектно контрастировал со светлыми золотистыми тонами самшита и лимонного дерева, темно-красные, фиолетовые, розовые оттенки палисандра и амаранта сочетались с зеленоватым цветом травяного клена и т. д. Декоративная выразительность таких полов усиливалась благодаря тому, что выполнявшие их мастера виртуозно использовали различное расположение волокон древесины, по-разному преломлявших лучи света, отчего рисунок паркета блестел и переливался.

Рассмотренная нами декоративная система получила логически завершенное творческое воплощение в убранстве интерьеров строгого классицизма конца XVIII века, тогда как в постройках 60-х — 70-х годов, выполненных в стиле ранней классики, еще сохранялись отдельные элементы, идущие от пышных композиций барокко.

Искусство создания единого ансамбля интерьера достигает во второй половине столетия высокого художественного уровня. Большинство крупных зодчих того времени: М. Казаков, И. Старов, А. Воронихин, Ч. Камерон, Д. Кваренги, А. Ринальди и многие дру-



148. Казанская татарка. Фарфоровая игрушка из серии «Народы России». 80-е гг. XVIII в.

гие не только были великолепными мастерами архитектурного декора, но нередко выполняли и проекты гарнитуров мебели, осветительных приборов, декоративных ваз и т. д., гармонически связанных со всем внутренним оформлением здания. Произведения этой блестящей плеяды зодчих, как в свое время работы Растрелли, оказали большое влияние на все развитие русского декоративного искусства, которое проходит во второй половине XVIII века путь от причудливой пышности барокко к ясности классицизма.

Влияние работ архитекторов, как всегда, наиболее ярко сказалось на мебели и других предметах обстановки. Для мебели, выполненной в стиле классицизма, характерно преобладание прямых линий и ясно выраженные конструктивные членения, которые подчеркивают прекрасно найденные пропорции ее отдельных элементов. От предыдущего периода эта мебель сохраняет легкость и изящество форм, высокий артистизм выполнения. В отделке многих изделий еще значительное место занимает рельефная резьба со

свойственным классицизму кругом орнаментальных и изобразительных мотивов. Иногда мебель, украшенная резьбой, не только золотилась, но и расписывалась в разные цвета, что было особенно характерно для работ крепостных мастеров. Широко применялись в ее отделке и различные декоративные композиции из наборного дерева (илл. 147). Создание таких композиций с орнаментальными мотивами, сюжетными сценами и пейзажами требовало огромного труда и искусства. Авторами их в большинстве случаев также были крепостные мастера.

Однако к концу XVIII века все более значительное место в убранстве интерьеров начинает занимать гладкая полированная мебель, чаще всего из красного дерева, красота которой в основном определялась хорошо найденными пропорциональными соотношениями и прекрасной текстурой самого материала. В качестве отделки применялись тонкие металлические прокладки, подчеркивающие линии конструктивных членений, и небольшие, также металлические украшения.

Производство мебели получает широкое развитие. В Петербурге открываются мастерские Гамбса, Тура, Шарельмана, в Москве — Споля. Хотя возглавляли их иностранцы, но работали там в основном русские мастера. Особенно славились своим искусством охтенские столяры и резчики. Мебельные мастерские создавались и в больших дворянских усадьбах, причем некоторые из них отличались очень высоким художественным уровнем своих изделий. Даже небогатые помещики стремились иметь среди дворни хотя бы одного искусного столяра, что породило большое разнообразие форм и видов мебели того времени, а во многих случаях и ее неповторимо самобытный характер.

Прекрасными образцами классицистической мебели были стальные изделия тульских мастеров. Еще в середине XVIII века они выполняли для дворцов парадные кресла, украшенные сложными узорами из прорезной стали, но только в конце столетия их искусство достигло того высокого уровня артистичности, который позволил им создавать подлинные шедевры. Строгая красота классицизма сочеталась здесь с блестящим использованием декоративных возможностей самого материала. Его прочность позволяла добиваться впечатления необычайной стройности и легкости форм, которая была недостижима при работе с деревом. Особенную выразительность облику мебели придавали сотни граненых и блескующих как алмазы стальных украшений. Великолепным примером может служить туалетный столик из Павловского дворца, выполненный в конце XVIII века мастером Ляпиным (илл. 146).

Важное место в обстановке интерьеров последней трети XVIII века занимают многочисленные осветительные приборы как из металла и хрусталя, так и деревянные, украшенные богатым резным декором. Особенно искусны в их изготовлении были крепостные мастера Шереметевых. Торшеры, гиридоны, курильницы до сих пор являются одними из лучших экспонатов пригородных дворцов-музеев в Останкине и Кускове. Но наиболее распространенными видами осветительных приборов в дворцовых интерьерах того времени были люстры, бра, жирандоли, фонари с металлической или стеклянной основой, окруженной ве-



149. Тарелка и чашка с рисунком И. Кестнера. Завод Ф. Я. Гарднера. Конец XVIII в.

ликолепным хрустальным убором из маленьких пирамидок и страз со сложным гранением. При малейшем движении на блестящей поверхности сотен граней вспыхивали лучи света, создавая поистине сказочные декоративные эффекты. Художественное решение осветительных приборов определялось эстетическими критериями своего времени — даже в этом ослепительном потоке хрусталя мы ощущаем внутреннюю организованность и ясную логику композиционного построения, характерную для классицизма.

Многие отрасли художественной промышленности, появление которых в России было связано с эпохой петровских реформ, получают теперь особенно широкое развитие. Так, всего за несколько десятилетий, прошедших со времени организации первой гранильной фабрики, русская камнеобрабатывающая промышленность становится самой мощной в мире и достигает высокого художественного уровня. В 1774 го-

ду реорганизуется и расширяется Петергофская гранильная фабрика, а в 1787 году на Алтае открывается еще одна фабрика, впоследствии переведенная в Колывань. Богатейшие месторождения различных драгоценных и полудрагоценных каменных пород, открытые в XVII—XVIII веках, огромная потребность в различных изделиях из камня (начиная от облицовки стен дворцов и кончая ювелирными украшениями), прекрасные кадры русских мастеров, сложившиеся к 70-м годам на петергофской и уральских фабриках, — все это определило то важное место, которое заняла художественная обработка камня в русском декоративном искусстве конца века. Одним из характерных элементов убранства дворцовых залов того времени становятся каменные вазы, торшеры, чаши. Они были различных размеров: от маленьких изящных вазочек до огромных декоративных произведений, расположенных в нишах стены или служащих



150. Шкафчик с изображением птицы Сирин. Роспись по дереву. XVIII в.

пластическим центром всего помещения. Их простые лаконичные формы, часто напоминающие античные амфоры, прекрасно гармонировали с общим стилем интерьеров и вместе с тем давали возможность показать красоту камня, своеобразный колорит и причудливая структура которого сама по себе являлась великолепным декором. Русские мастера умели подчеркнуть выразительность естественной фактуры материала и в совершенстве владели искусством создавать из каменных пластинок композиции, передающие впечатление целого куска камня. Последний способ применялся с таким успехом, что получил даже название русской мозаики.

Период расцвета переживает в это время и фарфоровая промышленность. Высокая техника производства дает возможность выпускать самые разнообразные по размерам и сложности вещи, приобретающие характерную для классицизма гармоничность простых и пластически выразительных форм. На Императорский фарфоровый завод приходит из Академии художеств группа талантливых живописцев, сумевших довести роспись на фарфоре до уровня подлинного искусства. Композиции с мотивами античной орнаментики, вензелями, гербами, портретами, сюжетными сценами и пейзажами, решенные в разнообраз-

ной гамме нежных и сочных тонов, придавали изделиям необычайную нарядность. Вместе с тем роспись оставляла обычно достаточно большую нетронутую поверхность белого фарфора, прекрасная фактура которого входила важным компонентом в общее художественное решение.

Особенно много создается в это время различных сервизов, от маленьких на одного-двух человек, носивших названия «солитеров» и «тет-а-тетов», до огромных, включавших множество разнообразных предметов: тарелок, соусников, корзиночек, «бутылочных передач» и т. д. Среди них возвышались большие декоративные вазы и настольные украшения — «сюрту-де-табль» в виде скульптурных групп и архитектурных сооружений. Начиная с 80-х годов завод выпускает несколько таких парадных дворцовых сервизов, где спокойные выразительные формы посуды, декоративная живопись и скульптура образуют единый художественный ансамбль. Эта трудная задача была блестяще решена уже в первом, Арабесковом сервизе, выполненном в 1784 году. Он состоял из 973 предметов, украшенных росписью с мотивами античных камней и изящных арабесок. «Сюрту-де-табль» этого сервиза — произведение талантливого скульптора Я. Рашета, много работавшего в области фарфоровой пластики, представляло собой многофигурную аллегорическую композицию, прославлявшую военные победы России и правление Екатерины II. Скульптуры были решены в белом цвете, только в некоторых местах оттененном золотой росписью. Стройные тела, свободные естественные позы, мягко падающие складки античных туник — все было проникнуто гармонической ясностью классики и выполнено с тонким пониманием специфики материала.

Значительное место в работе завода занимали и произведения мелкой пластики, среди которых особенно интересны статуэтки, образующие две большие серии: народы России (илл. 148) и различные типы уличных торговцев и ремесленников. Авторами многих из них были, по-видимому, работавшие на заводе русские скульпторы Козлов и Кирсанов. В декоративности, сочной колоритности этих небольших статуэток сказались в какой-то степени самобытные традиции народного гончарного ремесла, хотя и сильно переработанные.

Наряду с Императорским заводом художественные изделия, причем предназначенные для значительно более широкого круга покупателей, создавались на частном фарфоровом заводе Ф. Я. Гарднера, основанном в 1766 году недалеко от Москвы в деревне Вербилки. Уже в 70-х годах производство достигло такого высокого технического и художественного уровня, что здесь смогли удачно выполнить по заказу императорского двора парадный Георгиевский сервиз. Он был украшен росписью с мотивами орденов, звезд и лент, которые образовали на белом фоне фарфора эффектные декоративные композиции, решенные в сочной гамме желтых, зеленых и черных цветов. Позднее заводу было заказано еще несколько парадных сервизов. Однако основное место в продукции завода Гарднера занимала массовая посуда, украшенная растительным орнаментом, чаще всего букетами из роз — мотивом, характерным для модного тогда саксонского фарфора. Над оформлением посуды работа-



151. Внутренняя крышка лубяного корба. Вологодская роспись. XVIII в.

ли русские крепостные мастера. В их росписях растительный орнамент приобретал более лаконичные обобщенные формы и яркий колорит — черты, сближавшие его с народным творчеством. Наряду с рисунками такого типа выполнялись и отдельные сложные, уникальные сюжетные композиции, автором которых был работавший на заводе художник И. Кестнер (илл. 149).

Высокого художественного и технического уровня достигает в последней трети XVIII века стекольная промышленность, особенно на таких ведущих производствах, как Императорский или Николо-Бахметьевский заводы. Вырабатываемое там прозрачное цветное стекло (золотой рубин, кобальтовое, фиолетовое, зеленое и желтое) отличалось замечательной красотой и чистотой тонов. При изготовлении посуды использовалось не только прозрачное, но и матовое белое или голубое, а также филигранное (с витью) стекло.

Богатейшие декоративные возможности стекла привлекали к нему внимание крупных зодчих того времени, в частности Ч. Камерона. Ему принадлежит весьма оригинальная отделка спальни и небольшой комнаты — так называемой «табакерки» — Екатерининского дворца в Царском Селе. Стены спальни были

облицованы плитками белого матового стекла, на фоне которых эффектно выделялись стеклянные колонки глубокого фиолетового цвета. Еще наряднее «табакерка», ее цветовое решение строилось на сочетании белого и синего стекла со своеобразным декором в виде кусков серебряной парчи, просвечивающих через прозрачное стекло.

Стеклянные вазы, графины, рюмки, стаканы отличались характерными для классицизма спокойными и почти всегда прекрасно найденными формами. Они декорировались гравировкой и росписью золотом, серебром или эмалевыми красками, гирляндами цветов, изящно переплетенными вензелями с мотивами античной орнаментики и сюжетными сценами. Придавая вещам особенную нарядность, роспись вместе с тем почти всегда оставляла свободной часть искрящейся или переливающейся поверхности самого стекла.

Для последней трети XVIII века характерно также дальнейшее развитие различных видов текстильной промышленности, главными центрами которой становятся Москва, Иваново-Вознесенск и Ярославль. Совершенствуется технология производства, появляются новые сорта шелковых, шерстяных, бумажных и льняных тканей. Значительное место занимает руч-



152. М. Шапошников. Резьба на вальке. Дерево. 1786 г.

ная и машинная набойка. Меняется и орнаментация тканей. Ее симметрично построенные композиции приобретают более спокойный, уравновешенный характер. Особенно часто встречается мотив вертикальных полос, очерченных то прямыми, то волнистыми линиями, но не капризно изгибающимися, как раньше, а образующими правильные ритмические повторы. В эти полосы вписывается растительный орнамент в виде букетов, гирлянд или веточек с цветами.

Таким образом, мы видим, что почти для всех областей русского декоративного искусства последние десятилетия XVIII века были временем расцвета и интересных творческих достижений. В каждой из них по-своему раскрывались характерные черты художественной системы классицизма, где понятие прекрасного было связано с благородной простотой форм, гармонической ясностью композиционного решения и красотой естественной фактуры самих материалов: дерева, камня, металла, стекла, фарфора и т. д.

В целом русское декоративное искусство прошло огромный путь с начала XVIII века, когда Россия

активно приобщалась к западноевропейской культуре, до конца столетия, когда она заняла одно из ведущих мест в художественной жизни Европы. Блестящий расцвет этого искусства во многом определялся его органической связью с архитектурой. Огромное значение имело и то, что развитие декоративного искусства шло в русле больших стилей, с четко выработанной художественной системой, в рамках которой почти каждый более или менее искусный мастер мог создавать прекрасные вещи, легко и естественно входившие в общий ансамбль интерьера. Но восприятие стилей в России никогда не было простым копированием, они творчески перерабатывались, приобретали иное художественное звучание, определяемое особенностями быта русских людей и традициями большой, веками сложившейся национальной культуры. Влияние этих традиций сказывалось в творчестве не только русских зодчих, скульпторов, живописцев, но и работавших в России иностранцев. Лучшие из них, подобно Д. Кваренги, считали, что «...рабское следование одной теории и заветам великих мастеров — без внимания к месту, обстоятельствам и обычаям страны — может привести архитектора к созданию лишь посредственных произведений»⁹⁷.

Черты национальной самобытности ярко проявлялись в творчестве огромной армии народных, в большинстве случаев крепостных мастеров, работавших в различных областях декоративного искусства. Их руками создавались все те прекрасные изделия, которые до сих пор восхищают нас красотой своих форм и виртуозной тонкостью выполнения. Мастера, вышедшие из народа, были носителями не только высоких профессиональных навыков, но и веками сложившихся в изобразительном фольклоре художественных традиций.

Наряду с искусством, обслуживающим привилегированные классы общества, жила и развивалась стихия народного творчества. В течение столетий сохранялись изобразительные и орнаментальные мотивы, нередко уходившие своими корнями в глубь языческих времен, и характерная для древнерусского искусства система художественного мышления, способность отражать мир в обобщенных декоративных образах, в ритмическом строе орнаментики. Однако народное творчество не было чем-то застывшим, раз навсегда данным; оно не только хранило древние традиции, но и отражало в оригинальной форме современную ему действительность. Особенно большое место в произведениях народных мастеров занимали изображения зданий, выездов, одежды — всего быта знатных людей того времени, так не похожего на привычный обиход крестьянской жизни.

Народное искусство XVIII века было сложным художественным явлением. Оно включало различные исторические наслоения, но было свободно от эклектичности. Все изобразительные и орнаментальные мотивы подвергались глубокой переработке в плане веками складывавшейся декоративной системы со своими законами ритмического и линейного построения, цветового и пластического решения композиций.

Из поколения в поколение передавалось в народном творчестве великолепное понимание специфики дерева, камня, металла, ткани и т. д., умение выявить своеобразную красоту каждого материала и превра-



153. Вологодская белая перевить. Строчка по письму, сцепное кружево. Конец XVIII в.

тить технические приемы обработки в средство художественной выразительности. Отсюда то бесконечное разнообразие декоративных форм и решений, которые мы видим в произведениях народных мастеров.

Одним из наиболее широко распространенных и древних видов народного творчества была художественная обработка дерева — материала, игравшего огромную роль в жизни русских крестьян. Жилища и предметы домашнего обихода: посуда, мебель, орудия труда, средства передвижения — все это делалось из дерева. С виртуозным искусством народные мастера владели различными приемами декоративной резьбы, выполняемой при помощи самых простых инструментов. К сожалению, образцов резного убранства крестьянского жилища XVIII столетия до нас не дошло. Но сохранившиеся бытовые изделия достаточно наглядно свидетельствуют о разнообразии видов и высоком художественном уровне народной резьбы по дереву. Многие предметы крестьянского домашнего обихода: ковши, братины, скопкари, солоницы и т. д. напоминали своими очертаниями фигуры животных или птиц и по существу являлись своеобразным видом бытовой скульптуры. Традиции такой скульптуры восходили еще к эпохе дохристианского искусства; ее веками выработанные формы отличались художественной завершенностью и органическим слиянием функционального назначения вещи с ее декоративно-образным решением.

Не менее древними были и традиции трехгранно-выемчатой резьбы — наиболее широко распространенного в народном творчестве вида художественной обработки дерева. Нарушая гладкую поверхность из-

делия, эта резьба придавала ему пластическую выразительность, оживляла контрастной игрой светотени. Декоративные композиции строились на разнообразных сочетаниях простых геометрических форм, причем в центре их всегда помещался расчлененный круг или розетка — изображение, восходящее к древнему символу солнца. Резной декор был органически связан с формой предмета и подчеркивал конструктивную логику его построения. На протяжении XVIII века в трехгранно-выемчатой резьбе происходят некоторые изменения: уменьшаются ее отдельные элементы, композиции становятся более сложными, нередко превращаясь в тончайшую вязь орнаментального узорочья.

Значительно реже в оформлении бытовых изделий применялась плоскорельефная резьба, причем обычно в сочетании с трехгранно-выемчатой резьбой, которой заполнялся фон и отделялись различные детали. В такие композиции нередко включались орнаментальные и изобразительные мотивы, сюжеты, отражавшие черты быта привилегированных классов, и своеобразно переработанные декоративные формы, характерные для профессионального искусства того времени (илл. 152).

Наряду с резьбой народные мастера широко использовали в оформлении бытовых изделий — сундуков, ковшей, прялок, лубяных коробов (илл. 151) — различные виды росписей, среди которых могут быть намечены две основные стилистические группы. К наиболее обширной из этих групп, распространенной главным образом в северных губерниях, относятся изображения, выполненные темперой в графиче-

ской манере. Силуэты их очерчены черным, реже белым контуром, а поверхность окрашена в немногие локальные цвета. Особенно интересны вологодские росписи, иконография которых восходит к допетровскому искусству, а трактовка отличается широким декоративным складом и экспрессивной выразительностью рисунка. В такой же графической манере выполнялись более мелкие по формам и тонкие по рисунку северодвинские росписи, где бытовые сцены из народной жизни и растительная орнаментика сочетаются в единое красочное узорочье.

Второй тип росписей, решенных в живописной манере и выполненных масляными красками, встречается в XVIII веке значительно реже. Здесь основную роль играл не контур изображения, а свободный, сочный кистевой мазок, лепивший форму.

В этих росписях наряду с растительным орнаментом мы видим изображения различных фантастических существ: птицы Сирина, сказочного льва, единорога и т. д. Такие композиции украшали чаще всего крышки сундуков или дверцы шкафчиков (илл. 150), реже деревянную посуду; красочная гамма была богаче, чем в первой группе, и включала в себя ряд переходных тонов, а поверхность изображений еще декорировалась белой штриховкой, создававшей иллюзию объема и светотени, правда, довольно условную.

Но не в одних декоративных росписях проявлялись красочное богатство и высокая графическая культура русского изобразительного фольклора. Может быть, наиболее яркое и многообразное творческое воплощение нашли они в замечательных крестьянских вышивках, занимавших такое огромное место в жизненном обиходе, бытовых и религиозных обрядах народа. Вышивками украшали не только одежду, но и другие изделия: концы полотенец, подзоры простынь, полавочки и т. д., причем наиболее нарядные из них, помимо своего прямого назначения, широко использовались и в декоративном убранстве крестьянского жилища. Подобно народной резьбе по дереву, вышивка отразила в своей иконографии различные исторические наслоения, древнейшие из которых восходят еще к славянской мифологии.

Особенно богата такими мотивами северная вышивка красной нитью (крестом, настилом, квадратом); здесь и образы звериного стиля и изображения богини земли, древа жизни, коней, птиц. Все эти композиции подчинены логике орнаментального узора, геометризированы и органически включены в общий линейный строй вышивки, который во многом определяется техникой ее выполнения. В безошибочно точном искусстве безвестных народных мастериц, создававших различные варианты узоров, чувствуется не только личная творческая одаренность, но и преемственность большой художественной культуры.

Иной образный строй характерен для белых вышивок перевитью Вологодской губернии (илл. 153). В этой технике путем выдергивания нитей создавался сквозной сетчатый фон, на котором четко выступали силуэты фигур и орнаментов, оставленных в полотне и расшитых узорами «полотнянками». Строгие прямые линии вышивок красной нитью сменяются здесь более мягкими, округлыми очертаниями, а древние иконографические мотивы вытесняются взятыми из жизни и отражающими пышный быт русского барства XVIII века. На примере таких вышивок можно видеть, какой напряженной художественной жизнью жило народное творчество, как остро умели мастера наблюдать окружающую действительность и ярко воплощать ее в декоративных композициях.

Рассмотренные нами виды изобразительного фольклора — лишь незначительная часть огромного моря народного творчества. Это творчество шло своими особыми художественными путями. Воспринимая многое от профессионального искусства, оно всегда оставалось глубоко самобытным и в свою очередь оказывало на это искусство своеобразное воздействие. Это воздействие ярко и непосредственно сказывается в работах самих народных мастеров, воплощавших в материале рисунки зодчих, и в более широком плане в творчестве блестящей плеяды архитекторов, скульпторов, живописцев XVIII века, сумевших почувствовать и передать в рамках общеевропейских стилей неповторимое звучание русской национальной культуры.

ИСКУССТВО УКРАИНЫ

В результате освободительной войны 1648—1654 годов Левобережная Украина вместе с Киевом была воссоединена с Россией, а Правобережная и западноукраинские земли остались в составе Польши.

Левобережная Украина, или, как ее тогда называли, Гетманщина, оказалась в более благоприятных условиях, нежели Правобережная. Втягиваясь в интенсивно складывающийся всероссийский рынок, Левобережье начало обгонять в экономическом и культурном развитии Правобережье. Уже с самого начала Левобережная Украина имела известную автономию, свое гетманское правительство, в то время как Правобережная была лишена даже видимой самостоятельности.

После освободительной войны возрастает роль Киева как культурного центра. Основанная здесь Киево-Могилянская коллегия (с 1701 — Киевская академия) — старейшее высшее учебное заведение на Украине и у восточных славян вообще. В ее программе были не только философия, богословие, математика, география, астрономия, но и архитектура и рисование. Здесь обучалось одновременно до 2000 юношей из Левобережной, Правобережной, Западной и Закарпатской Украины, из России, Польши, Белоруссии, Литвы и стран Балканского полуострова.

Сирийского путешественника Павла Алеппского, побывавшего на Украине в 1654 году, поразило распространение грамотности среди украинского населения. К началу XVIII века только на Левобережной Украине насчитывалось около тысячи школ. В то время воспитанники Киево-Могилянской академии нередко являлись организаторами школ и просвещения в Российской империи. Их можно было встретить в роли ректоров и преподавателей не только в Москве, Петербурге или Новгороде, но и в Архангельске, в городах Поволжья и Сибири. Один из самых деятельных сторонников петровских реформ, питомец Киевской академии Феофан Прокопович защищал научные теории Коперника и Галилея, был непримиримым противником предрассудков и схоластики. Украинская культура и искусство оказывали большое влияние на развитие русской культуры и искусства. Возвращаясь из России на родину, украинцы в свою оче-

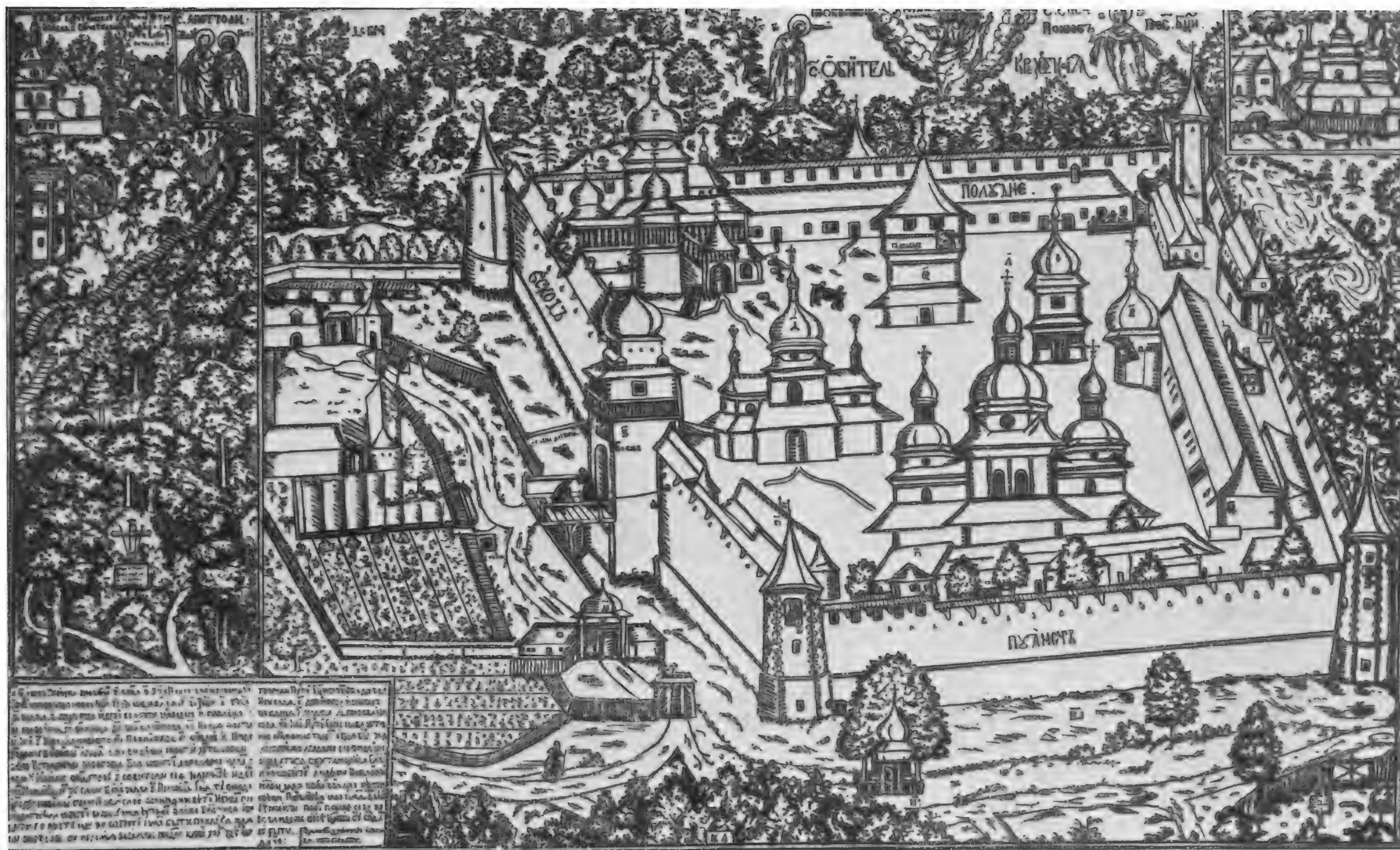
редь несли усвоенные достижения русской культуры, в течение второй половины XVII и в XVIII веках взаимовлияние двух братских культур наблюдается в разных сферах духовной деятельности этих народов.

Кроме связей с русской культурой и искусством, Украина поддерживала тесные культурные контакты со славянскими и другими странами Западной Европы. Об этой широте интересов на Украине свидетельствуют громадные библиотеки монастырей, училищ и частных лиц.

Борьба украинского народа против усиления феодального и национального гнета содействовала распространению гуманизма и просветительства в украинской философии и литературе. В горниле этой борьбы, хотя и облеченной в религиозные одежды, крепло национальное самосознание украинского народа. Она подняла к активной общественно-политической жизни широкие круги мещан-ремесленников и казацко-крестьянские низы, обогатила культуру, литературу и искусство свежими силами. Казацкое летописание — летописи Самовидца, Грабянки и Величка, проповеди — «казания», так называемые школьные драмы отражали рост самосознания народа и содействовали ему. В области художественного творчества проявилось стремление познать и отразить окружающий мир, утверждалось реалистическое начало.

Подъем, наблюдающийся в культуре и искусстве второй половины XVII века, несомненно, связан и с тем, что в эту пору наряду с гетманами и монастырями казачество, мещанство и сельские общины являлись главными заказчиками строительных и художественных работ. Социальный заказ демократических слоев придал культуре ярко выраженную народную окраску.

На протяжении рассматриваемого периода украинское искусство не оставалось неизменным. Во второй половине XVII и в самом начале XVIII века на основе смелого развития древних приемов складываются местные школы зодчества и росписи, совершенствуется гравюра. Стремление насытить творения архитектуры гордым чувством победы, реалистические тенденции в изобразительном искусстве — все это пронизывает традиционные церковные формы творчества.



154. Д. Сенкевич. Креховский монастырь. Гравюра на дереве. 1699 г.

Следующий этап начинается в 20-х годах XVIII века. Он связан с усиленным развитием мануфактурных предприятий, с применением наемной рабочей силы, что возвещает о становлении капиталистического способа производства. В то же время обогащается и возвышается казацко-старшинская верхушка и усиливается роль монастырей. В искусстве все острее становится стремление к декоративной пышности и богатству. Вместе с тем здоровые поиски предшествующего этапа продолжают приносить свои плоды; это сказывается в своеобразном жизнерадостном переосмыслении, которое получают особенности барокко в украинском зодчестве и искусстве.

С 50-х годов XVIII века наступает последний этап в развитии украинского искусства эпохи феодализма. Феодальные отношения уже не отвечают характеру производительных сил. Количество мануфактур с наемной рабочей силой возрастает в это время почти в три раза. Резко обостряются классовые антагонистические противоречия. И на Левобережной и на Правобережной Украине вспыхивают крестьянские восстания. И хотя ни одно из крестьянских восстаний не доведено было до победного конца, тем не менее они расшатывали феодальный строй, ускоряли его падение и в конечном итоге сыграли громадную прогрессивную роль.

В результате второго (1793) и третьего (1795) разделов Речи Посполитой Правобережная Украина вошла в состав Российской империи. Галичина, Закарпатье и Буковина остались под властью Австрии.

Русское абсолютистское государство в рассматриваемый период достигло зенита могущества. Победы русского оружия над Турцией открыли перед помещиками и промышленниками перспективы обогащения за счет освоения огромных степных просторов юга Украины. Укрепление царизма и диктатуры дворянства сопровождалось торжеством реакционной политики, подавлением стремления народов, входящих в состав империи, к самостоятельности и независимости. В 1764 году на Украине было ликвидировано гетманство, в 1775 — уничтожен оплот вольности украинского народа — Запорожская сечь, в 1780 году осуществлено поголовное закрепощение крестьян. Казацко-старшинская верхушка все теснее срастается с русским помещичьим классом, а вскоре и полностью уравнивается с ним в правах. Все это вместе с административной унификацией всей территории Российской империи и образованием в 1796 году губерний окончательно ликвидирует остатки автономного устройства Украины.

В условиях, когда потребности производства требовали развития научных знаний, когда стали резко



155. Церковь Успения в селе Новоселице Закарпатской области.
1658—1660 гг.



156. Интерьер церкви Николая в г. Лебедине Сумской области. Начало XVIII в.

обнажаться социальные противоречия, религиозное искусство не отвечало запросам времени и в конце XVIII века переживало на Украине острый кризис.

Появляется новая интеллигенция — проповедники, учителя, инженеры-строители, архитекторы, зависимые не столько от церкви, сколько от общества; это признаки возникновения новой по качеству светской украинской культуры. Характерна для этого времени фигура странствующего философа-просветителя Г. Сковороды. Жажда объективного познания мира, новые представления о значении человеческой личности, преодоление ограниченности средневековой религиозной идеологии — все это ярко проявляется в литературе, особенно в поэзии, которая решительно порывает с церковной тематикой и превращается в литературу светскую, в значительной мере опирающуюся на фольклорную основу. Гуманизм, гражданственные и социальные мотивы, элегические раздумья и любовная лирика — главное содержание поэзии той поры.

Признаком эмансипации литературного творчества явились и произведения, пародирующие церковные службы и религиозный культ, а также бурлескная литература. Все чаще в литературу вводится изображе-

ние природы и событий окружающей жизни. Она окрашивается характерным народно-бытовым колоритом. Все это подготавливает появление реалистической литературы И. П. Котляревского.

В зодчестве и изобразительном искусстве также наступает новый этап.

Среди всех видов искусства во второй половине XVII — начале XVIII века ведущим остается архитектура. Растут города, усиленно заселяются громадные просторы Украины восточнее Ворсклы и Псла. Новые районы — слободы особенно интенсивно начали заселяться в середине XVII века выходцами из Правобережной Украины, бежавшими от жестокого гнета шляхетской Польши. Возникает ряд крупных городов, таких, как Харьков (около 1653), Сумы (1652), Лебедин (1652), Ахтырка (1647), Богодухов (1667), Волчанск (1674), Славянск (1676), Изюм (1681), Купянск (1685) и Старобельск (1686). Вокруг них сооружаются оборонительные стены и башни; возводятся жилища и культовые здания. Выходцы из разных областей Украины приносят с собой привычные строительные приемы и формы. В кипучей строительной деятельности эти формы сопоставляются, сравниваются, проверяются практикой в новых условиях, из них отбирается все лучшее.

Планировка новых городов носит традиционный, нерегулярный характер. Излюбленным местом для города продолжает оставаться мыс на высоком берегу реки. Причудливая конфигурация обвода оборонительных укреплений, прихотливая сеть улиц, большие рыночные площади с главным храмом и разбросанные по периферии приходские церкви придавали облику украинских городов необыкновенную живописность. Строители всегда тонко чувствовали связь архитектуры с ландшафтом, старались поставить монументальные здания так, чтобы они, располагаясь обычно по кромке холма, создавали живописную панораму. Каждый из городов, будь то Сумы, Харьков, Изюм или Глухов, имел свой неповторимый облик. Старые города, такие, как Киев, Чернигов, Новгород-Северский, Переяслав, Путивль и другие, также значительно изменились благодаря возведению многочисленных новых зданий.

Часто достаток заказчиков — отдельных монастырей и общин — громад был довольно скромным. И все внимание зодчих было направлено не на размах ансамблей и богатство строительных материалов, а на совершенство пропорций, композиции объемов, разработки внутреннего пространства. Поэтому архитектура второй половины XVII — 20-х годов XVIII века поражает разнообразием творческих решений, мужественной возвышенной красотой.

Заказчики, чаще всего громада — общество, не только давали деньги на строительство или следили за их рациональным, бережным расходованием, но и входили во все детали работы, требуя от мастеров произведения, возведенного «в настоящую пропорцию»⁹⁸. Даже если зодчему давали какое-либо сооружение за образец, то оговаривали, что и как изменить в лучшую сторону. Мастер, подписывая контракт, в котором ему указывался образец, иногда от себя добавлял: «Превосходя ту работу, как можно красивейше делать старатимусь»⁹⁹.

Для украинской деревянной архитектуры характерна срубная конструкция (так же, как для русской и белорусской). В культовых сооружениях она получила исключительное своеобразие благодаря тому, что применяли не плоский потолок, а рубленый свод, причем ступенчатый, имеющий так называемые заломы: срезанные пирамидальные ярусы свода чередовались с постепенно уменьшавшимися четвериками или восьмириками.

Стремление придать храмам высоту и величие повлекло за собой увеличение количества заломов до шести, использование в заломе не только композиции «четверик на четверике» или «восьмерик на восьмерике», но и такого варианта, как «восьмерик на четверике». Кроме того, стали увеличивать высоту каждой слагаемой части заломов. Благодаря залому украинские мастера смогли создать очень высокие храмы (до 48 м) с внутренним башнеобразным пространством, открытым на всю высоту. Подобная конструкция купола (по-украински баня) с заломом представляет собой своеобразное решение внутреннего пространства, характерное именно для Украины.

Неодинаковые по форме и величине в плане помещения, различные по высоте и соотношениям слагаемые части заломов позволяли украинским мастерам создавать неповторимые по массам, силуэту и пропорциям храмы, а в интерьере достигать ясной и четкой организации внутреннего пространства, взаимосвязи, соподчинения, так сказать «иерархии» пространств отдельных срубов.

За основу пропорционального построения плана и объемов храма украинские плотники брали размер сруба центрального нефа, а сторона его и диагональ служили исходными не только для разбивки остальных срубов в плане, но и для определения высот и других размеров храма. Эти приемы берут свое начало еще в архитектуре домонгольской Руси, где, как известно, исходными величинами пропорционального построения являлись сторона и диагональ подкупольного квадрата в плане.

Глядя снаружи на деревянный храм, можно составить полное представление о внутреннем его пространстве. В интерьере отдельные срубы всегда взаимосвязаны и соподчинены главному, центральному сруб; они переходят один в другой благодаря наличию больших фигурных арок — вырезков. По-разному комбинируя и соподчиняя отдельные помещения, мастера-плотники смогли создавать причудливые композиции внутреннего пространства, в которых большая роль отводилась свету. В одних случаях свет слабый и еле обрисовывает грани срубов и их венчания, в других очень ярко и четко выявляет ясную логику архитектурных форм. И в тех и в других случаях достигается впечатляющая эмоциональная выразительность интерьеров деревянных храмов. Великолепно используются в этой архитектуре пластические качества самого материала, включая материал кровли — гонт или лемех.

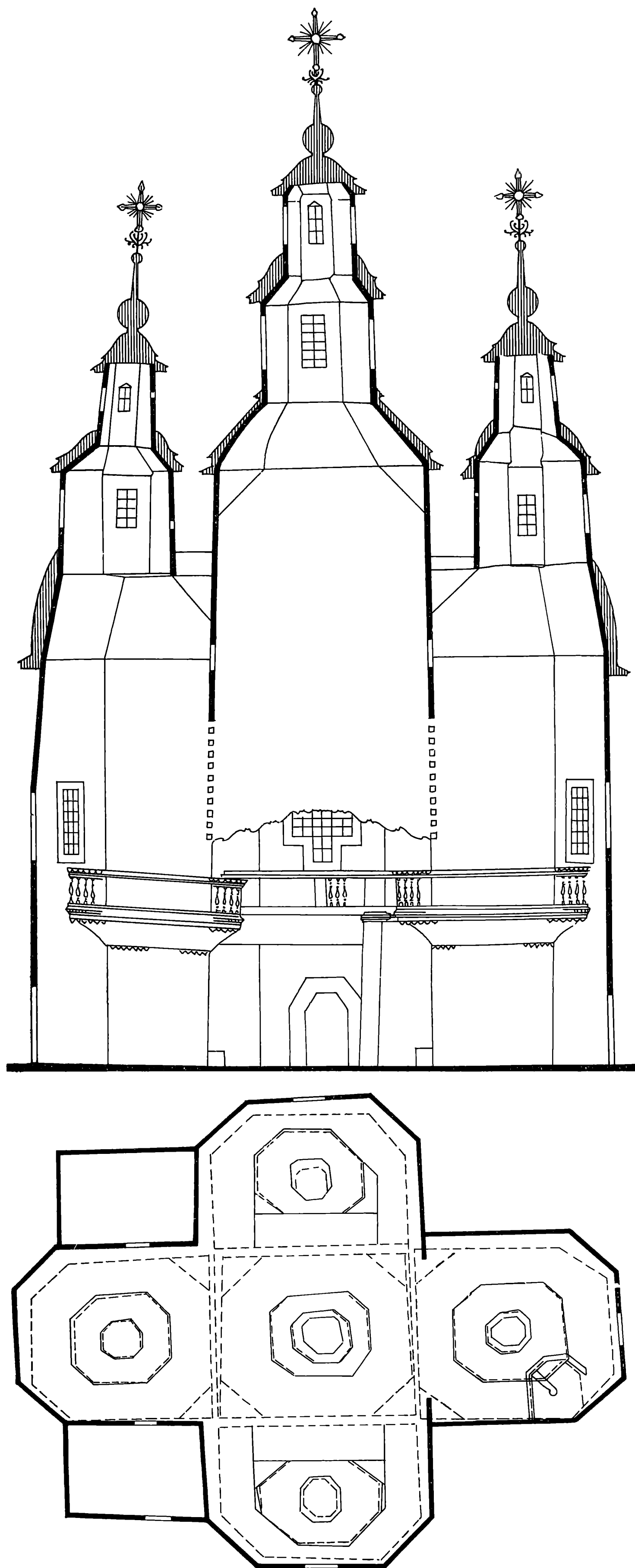
В творческой практике народных мастеров-плотников как бы сливаются принципы ваяния и зодчества. Этим и объясняется особое очарование произведений деревянной народной архитектуры. Самобытные ее школы сложились в разных частях Левобережья и Правобережья, у ряда этнических групп украинцев Прикарпатья и Карпат (бойки, гуцулы, лемки).



157. Церковь Михаила в Крайникове Закарпатской области. 1665—1668 гг.

Каждая школа украинского деревянного зодчества, каждый мастер, придерживаясь общих принципов объемно-пространственной композиции, плановых и конструктивных решений, по-своему их варьирует.

Галицкие и волынские зодчие вначале предпочитали однокупольные варианты трехсрубных или крещатых храмов, достигая строгого и ясного художественного образа (церковь Болехова, 1700, храм в Подгорцах, 1720). О характере ансамблей галицкой деревянной архитектуры дает представление гравюра Д. Сенкевича «Креховский монастырь» (илл. 154). На небольшой территории, обнесенной крепостными стенами и башнями, живописно сгруппированы жилые и хозяйственные постройки, две колокольни и церкви — традиционные трехчастные, однокупольная и трехкупольная (перенесенная в село Крехов в 1724 г.), а также крестовая пятиглавая. Главы имеют разнообразную форму — шатровую, шлемовидную, ренессансную и барочную сдержанных очертаний с небольшим перехватом в основе. Широкие свесы кровли — так называемые пиддашья и опасанья, разнообразные по размерам и формам верхи — бани, придают галицким храмам особое очарование.



Волынские плотники по-прежнему возводят храмы незатейливой конструкции, лапидарных силуэтов, приземистых пропорций при почти полном отсутствии декоративной резьбы. Форма кронштейнов «опасань» всегда строга в отличие от изысканной резьбы и формы их в галицкой архитектуре.

Подольские церкви хотя и близки пропорциональным строем галицким и волынским, но отличаются от них своеобразным рисунком шлемовидных глав, композицией масс: одноглавый храм села Княжполь (конец XVII — начало XVIII в.) или трехкупольная, лаконичных монументальных форм церковь св. Юрия (1720) в селе Старые Хуторы близ Винницы.

На Буковине и в Закарпатье, столетиями оторванных от остальных украинских земель, для украинских строителей, лишенных широкой экономической базы, дерево было основным материалом, и деревянное зодчество стало главным руслом их деятельности. На Буковине в это время также разрабатывается трехчастный тип храма, у которого часто низенькие купола спрятаны под одной кровлей (церковь Дмитрия в селе Луковице, 1757), а у гуцулов — небольшие крестовые храмы, такие, как церковь Благовещения в Коломые (XVII в., боковые срубы построены в XVIII в.) с довольно удлиненными рукавами и низенькой одной главой, восьмерик которой не возвышается над гребнем скатных кровель боковых срубов.

В Закарпатье формы плана трехчастных деревянных храмов — очень древние. У них, как в каменной Ильинской церкви в Чернигове (XII в.), притвор — бабинiec и центральное помещение в плане не дифференцированы, а одной ширины, и только апсида уже. Они имеют сводчатое рубленое перекрытие, как в наиболее архаических образцах. На их внешнем облике отразились воздействия романской и готической архитектуры XII—XIV веков¹⁰⁰. Церковь Успения в селе Новоселице (1658—1660, *илл. 155*) выделяется высоким готическим шпилем, органически вырастающим над восьмигранной кровлей, перекрывающей квадратную в плане башню. Под влиянием готической архитектуры Чехии венчание башен получало иногда более сложную композицию: несколько готической формы шпилей — высокий в центре и четыре маленьких по бокам — придают таким церквям совершенно оригинальный вид. Это храмы Рождества в Стебливке (1643—1648) и Михаила в Крайникове (1665—1668, *илл. 157*). У них могучие формы и мужественные пропорции. Перед бабинцем в обоих случаях закрытый ганок — крылечко с фигурными вырезами-окошками, напоминающими бойницы.

Школы народного зодчества Левобережной Украины и Приднепровья (Черниговская, Слобожанская, Приднепровская) получили простор для своего развития начиная с 70-х годов XVII века, когда окончились изнурительные войны.

Черниговские мастера весьма своеобразно интерпретируют традиционные трехчастные и крестовые планы храмов. Мастер деревянного храма Николая (начало XVIII в.) в селе Новые Млины композицию масс трехсрубной одноглавой церкви осложняет дву-



159. Дом Лизогуба в Чернигове. 90-е гг. XVII в.

мя башнями на западном фасаде. В них расположены приделы и лестница на хоры в западном помещении, открытом в сторону главного. Могучие башни у входа вместе с взлетающим ввысь центральным верхом с тремя заломами придают зданию необычайно импозантный вид, а интерьеру торжественность.

План Троицкой церкви в селе Пакуль (1710, *илл. 158*) до чрезвычайности прост. Четыре довольно коротких граненых сруба примыкают к центральному, одинаковой ширины с боковыми. Это дает мастеру возможность создать очень компактную композицию масс. Но о том, каким великим зодчим он был, можно судить только по интерьеру. Четыре громадной высоты боковые бани открываются в сторону центральной высоченными фигурными вырезами, достигающими вершиной почти до начала парусов. Основание же центральной бани поднято на двадцать венцов выше, благодаря чему получилась захватывающая дух смелая конструкция пяти куполов, как бы парящих над обширным крестообразным пространством. В этом храме, решенном с тонким артистизмом, примечательна перекличка с принципами искусства барокко.

О единстве художественных задач, стоявших перед украинскими зодчими, свидетельствует и архитектура

Слобожанщины (Слободская Украина). Так, мастер крестовой одноглавой деревянной Николаевской церкви в Лебедине (начало XVIII в., *илл. 156*) делает центральный квадратный в плане сруб заметно больших размеров, нежели граненые боковые. Уже сам план как бы обуславливает и предвосхищает композицию масс. Боковые низенькие срубы, перекрытые рубленным сомкнутым сводом, почти втрое ниже центральной бани и, контрастируя с ней, подчеркивают ее высоту. Здесь каждая слагаемая часть — и два залома, и восьмерик, и сомкнутый пирамидальный срезанный свод — имеет удлиненные пропорции. Благодаря значительным размерам центральной части храма (баня 7×7 м в плане и высотой внутри 22 м, снаружи 28 м) мастеру удалось создать великолепную картину высотно раскрытого внутреннего пространства.

Для каменного зодчества характерны те же художественные принципы, однако некоторые его конструктивные особенности и декор обусловлены главным образом материалом. Выполненные из кирпича детали — наличники окон, обрамления ниш и порталов, фигурные фронтоны и ордер, оштукатуренные и побеленные, приобретают особую мягкость форм и большое разнообразие. Архитектура светских построе-

ек — коллегиумов, ратуш и жилых домов оказывает решающее воздействие на все развитие зодчества.

До нашего времени сохранилось достаточное количество каменных жилых зданий — камениц, как их называли на Украине. Они повторяют типы жилых деревянных однокамерных «истебок» (каменица в Прилуках, 1709) или двухкамерных типа «хата — сени» (каменица в Любече, 1720). Наиболее часто встречаются каменицы типа «хата на две половины». Прекрасные их образцы — каменицы Лизогубов в Седневе и Чернигове (обе 90-х гг. XVII в., *илл. 159*). Они разнятся между собой тем, что в седневской каменице четыре комнаты вытянуты в одну линию, а в черниговской они расположены по две по обеим сторонам сеней. Седневская каменица — интимное жилое помещение (в ней семья проводила лето) скромной архитектуры, и здесь полностью отсутствует декор; в черниговской же официальной резиденции пластическая обработка стен необычайно богата. Здесь смело можно говорить о барочных тенденциях, проникающих в традиционные архитектурные формы. Бесчисленны наличники вокруг окон и ниш, кронштейны под колонками и фронтоны от простых треугольных на тыльном фасаде до сложных барочных на главном фасаде. Их форма навеяна мотивами русского каменного зодчества XVII века. Цоколь уширяется профилем в виде контрналичника, который, как меандр, охватывает окна подвала и обводит главный портал. Сочный декор, сверкающая белизна стен, подчеркнутая светотенью, придают зданию жизнерадостный, праздничный вид.

Монастырские кельи имеют сходную планировку с каменицей в Седневе, лишь повторенную по одной линии несколько раз, по принципу секционного построения. Ось секции определяется входом, от которого справа и слева располагаются кельи. На фасаде подобная разбивка фиксируется пилястрами, расположенными по оси внутренних стен (кельи Елецкого монастыря конца XVII — начала XVIII в. в Чернигове и Благовещенского монастыря в Нежине, 1720). Такую же планировку имели учебные здания — бурсы, или семинарии, либо одноэтажные, либо двухэтажные. Пилястры на фасаде, соответствующие стенам, разделяющим классы, создавали определенный торжественный ритм. Несмотря на одинаковость схем планов, мастера всегда вносили нечто новое в каждое сооружение. Коллегиум в Чернигове, например (1700—1702), состоит как бы из трех объемов — домово́й церкви с восточной стороны, классов посередине и высокой башни на западе. Протяженность среднего объема удачно контрастирует с вертикалью башни, придающей зданию официальный вид. Сочные колончатые аркатурные пояса, фигурные наличники, полуколонки, кронштейны, неполивная цветная керамика придают стене вид узорчатого ковра.

Композиция такого распространенного вида зданий, как трапезные, определялась тем, что в их комплекс входили помещения различного назначения. Как правило, с восточной стороны размещалась церковь, чаще однокупольная, к ней примыкал просторный обеденный зал, который продолжали, в одну линию или охватывая его с двух сторон, подсобные помещения. Пилястры на фасаде, как и в учебных зданиях, полностью отвечали внутренней планировке.

Каждая трапезная — трапезная с Петропавловской церковью в Новгород-Северске (1657—1667), трапезная Михайловского монастыря в Киеве конца XVII — начала XVIII века — имеет свои неповторимые черты. Наиболее импозантна трапезная в Чернигове (1677—1679), где с протяженным пространством зала и подсобных помещений контрастируют вертикали двух куполов. Окна мастер помещает в глубокие проемы-амбразуры, а простенки членит полуколонками, благодаря чему сочная светотень усиливает пластическую выразительность стен.

Как в деревянном зодчестве, так и в каменном разрабатываются те же типы трехчастных одно-, двух- и трехкупольных храмов, крестовых одно-, трех- и пятикупольных. Только традиционный трехнефный крестовокупольный храм не имеет аналогий в деревянной архитектуре. Этот тип, восходящий к глубокой древности, по-новому переосмысливается в XVII—XVIII веках. Церкви чуть удлиняются по продольной оси, а поперечный неф — трансепт смотрится как выступы-ризалиты на северном и южном фасадах. Купола в некоторых храмах поставлены так же, как и в древних, — на углах (Троицкий собор в Чернигове, 1679—1689, мастер И. Баптист, Преображенский собор в Мгаре, 1684—1692, мастера И. Баптист, М. Томашевский, А. Пирятинский). В отдельных случаях — в соборах Воздвиженского в Полтаве (1689—1709) и Гамалеевского (1713—1735) монастырей — купола поставлены не на углах, а крестообразно на оконечностях нефа и трансепта. В храмах Богоявленском (1690—1693) и Никольском (1690—1696) в Киеве три купола помещены над средокрестьем и боковыми апсидами. Наконец, во всех храмах, кроме Гамалеевского, притвор имеет в плане небольшие выступы, позволявшие построить на западном фасаде две башни, фланкировавшие вход, подобно тому, как это мы видели в деревянном храме Николая в Новых Млинах.

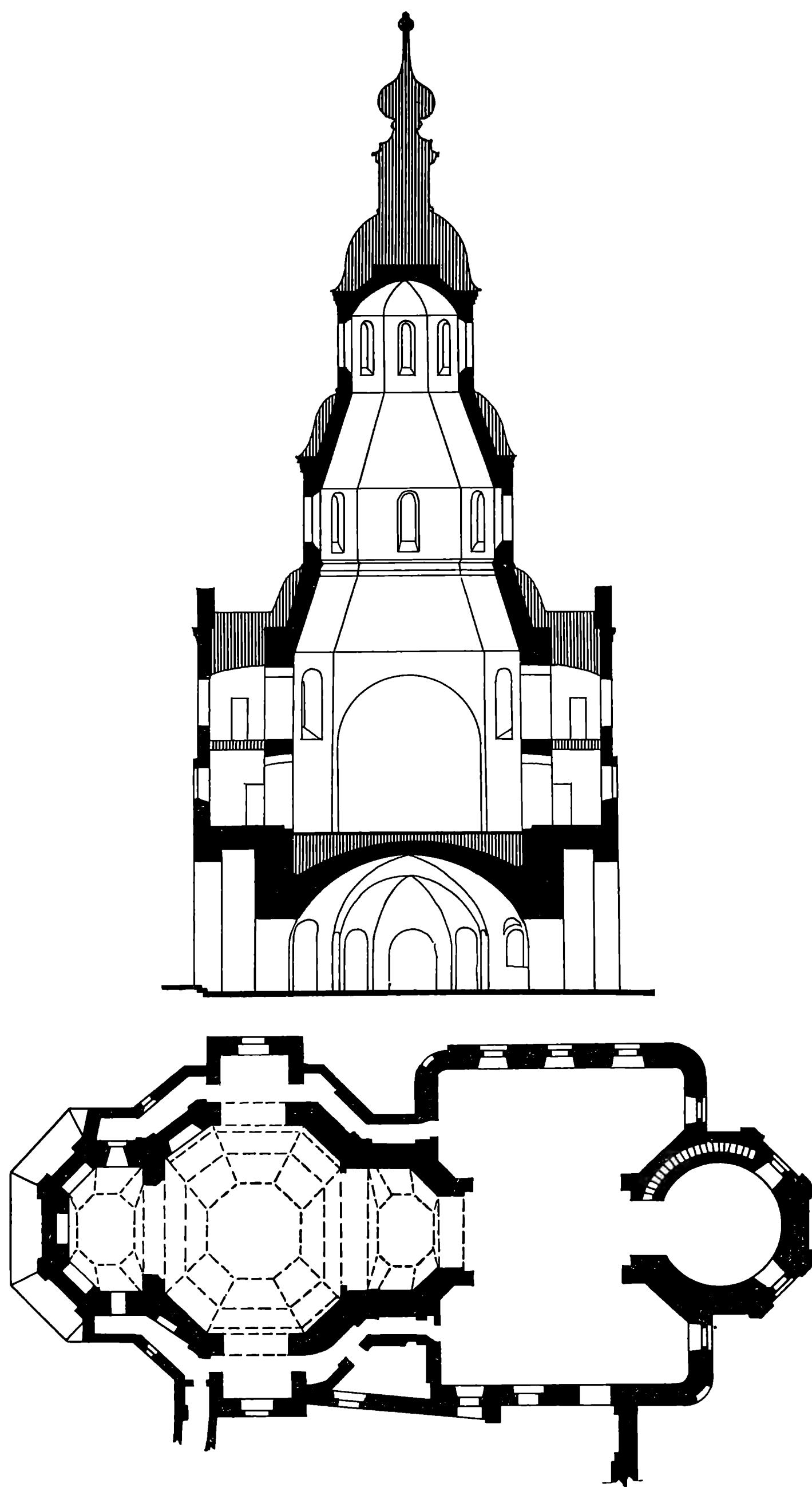
Изменилась не только плановая организация храмов и их объемно-пространственная структура, но и весь их архитектурно-художественный облик. Усложнился ритм пилястр, членящих стены фасадов, появились поярусное членение и ордер в ренессансных или барочных формах, а купола вместо строгой шлемовидной формы получили многоярусное построение и живописные очертания. Во всех этих новшествах нашло отражение влияние светских начал и народного архитектурного творчества. Поражает тонкое чутье масштаба зданий по отношению к окружающему ландшафту. Троицкий собор в Чернигове возвышается величественной громадой на горе, но, повторенный И. Баптистом для Мгара, этот тип здания переработан применительно к иной окружающей среде.

В соборе Полтавского Крестовоздвиженского монастыря ордер применен в народной интерпретации. Множество фигурных ниш с живописью придавали зданию оригинальный нарядный вид.

Соборы Богоявления и Николая в Киеве, отмеченные печатью незаурядного таланта И. Зарудного, осуществлены, вероятно, Осипом Старцевым, блестяще воплотившим замысел своего гениального современника. Зарудный, работавший успешно в Москве и Петербурге, и зодчий Старцев, автор известного Крутицкого терема в Москве, были принципиально близки друг другу в решении новых задач, продиктованных временем.



160. Троицкий собор Густынского монастыря в селе Густынь Черниговской области. 1672—1676 гг.



161. Покровский собор в Харькове. 1689 г. Разрез и план

Барочные формы, все более проникающие в архитектуру, сказались на облике названных произведений.

Массы Николаевского собора, мудро расчлененные ризалитами трансепта, апсидами и выступами притвора, ордер в декоративно-тектонической трактовке — вот главные средства мастера в создании строгого и величественного архитектурно-художественного образа. Линии стройно поднимающихся на всю высоту здания полуколонн создают ощущение движения масс ввысь.

Собор Гамалеевского монастыря стоит несколько особняком. В этом храме как бы слились воедино принципы объемно-пространственной композиции трехнефного и крестового пятикупольного храмов.

Во всех рассмотренных храмах впечатляет выразительный контраст, противоборство двух тенденций

в трактовке внутреннего пространства — тенденций к глубинному и высотному его раскрытию.

Наряду с трехнефными храмами значительно большее распространение в каменном зодчестве получили здания центрического характера. Применяя крестовый тип храма, украинские мастера никогда не подходили шаблонно к решению своей задачи, они вносили каждый раз какое-либо новшество или по-своему перекомпоновывали уже известные элементы. Все крестовые храмы можно условно разбить на четыре группы. Одну группу составляют строго крестовые пятикамерные пятикупольные здания. Наиболее ранним среди них является Преображенский собор в Изюме на Харьковщине (1684). Поставленный на высоком правом берегу реки Донца в городе-форпосте на пограничье с Диким полем, собор имеет суровый образ, его массы тяжелы, он пуритански прост. Еще более суров облик крестового пятиглавого храма Петра и Павла (1693—1703) в Густынском монастыре.

Совсем иной вид имеет храм Всех святых на Экономических воротах в Киево-Печерской лавре (1696—1698), построенный далеко от арены борьбы с турецко-татарскими захватчиками. В соответствии с тем, что он поставлен над воротами, пропорции его более стройны, он легче, грациознее. Стены изрезаны окнами и фигурными нишами, обведенными профилированными наличниками и колонками с большим числом перехватов, полочек и карнизов. Напряженная игра линий и форм, контраст между гладью стен и архитектурными деталями придают зданию ту пластическую выразительность, которая становится характерной приметой времени.

Покровский собор в Переяславе (1704—1709) является довольно редким представителем второй группы крестовых трехкупольных храмов. Композиция его плана необычна, ибо к центральному восьмигранному помещению с юга и севера примыкают квадратные, а с запада и востока — восьмигранные камеры. Группировка объемов необычайно живописна.

Третью большую группу составляют крестовые одноглавые храмы с девятикамерным планом: у них в межукавьях креста имеются еще четыре помещения. В церкви Благовещения в Седневе (90-е гг. XVII в.) центральное помещение имеет вид мощной квадратной башни, переходящей при помощи парусов в восьмерик. Граненые ветви креста довольно вытянуты, а между ними расположены маленькие граненые помещения. Таким образом, план предопределял в известной мере композицию масс с мощной башней в центре и ступенчато поднимающимися массами остальных объемов.

В соборе Вознесенского монастыря в Переяславе (1700) на таком же девятикамерном плане создан поразительный по величественности одноглавый храм. Его особенность — слабо выступающие за контуры межукавных помещений ветви креста. Поэтому массив храма менее расчленен, в нем увереннее движение объема ввысь.

Наконец, четвертую и самую обширную группу составляют крестовые, пятикупольные на девятикамерном плане храмы. При общей схеме каждый отличается индивидуальным строем пропорций и облика. Архитектура наиболее раннего храма Николая (1668) в Нежине суровая и величавая. Мощные граненые столпы-бани, не расчлененные ни по вертикали, ни по гори-



162. Георгиевский собор Выдубицкого монастыря в Киеве.
1696—1701 гг.



163. Брама Заборовского в Киеве. 1746—1748 гг.

зонтали, торжественно вздымаются ввысь, и ничто не нарушает их гармонии и равновесия. Только нишки, колонки и фронтоны вокруг окон и порталов несколько смягчают строгость облика и оживляют глухие плоскости стен. Объединенное пространство пяти бань внутри так же внушительно, как и снаружи.

В Троицком соборе в Густыни (1672—1676, *илл. 160*) в отличие от нежинского объема расчленены и по горизонтали и по вертикали колончатым поясом на уровне хоров второго яруса. Поэтому его массы живописнее обрисованы светотенью, они легче и изящнее нежинских. Однообразие пятикупольной композиции мастер нарушает тем, что западную и восточную ветви креста делает не только длиннее, но и шире. В интерьере вертикальные линии граней бань спокойно переходят при помощи арок и парусов в сферическое завершение куполов. По контрасту с их спокойной величавостью поражает смелое решение интерьера западной ветви, в трех гранях которой врезаны громадные открытые аркасоли, ярус за ярусом поднимающиеся одна над другой, подобно аккордам героической симфонии.

Храмы Георгия в Выдубицком монастыре в Киеве (1696—1701 — *илл. 162*), Екатерины в Чернигове

(1700—1715) и Успения в Новгород-Северске (конец XVII — 1720) построены, вероятно, киевской артелью зодчих, упоминаемой в Универсале гетмана Скоропадского, выданном на строительство храма в Новгород-Северске. В пользу этого говорит почти одинаковая структура девятикамерных храмов с чуть вытянутой западной ветвью, архитектурные детали — пилястры с перевернутыми волютами, наличники, крестообразные окна и рисунок фронтонов. Наиболее безукоризнен Выдубицкий храм как по пропорциям, так и по гармоническому равновесию куполов. Грани башен, вертикали пилястр, наличников и колонок громадных окон создают неустойчивое движение масс ввысь. Купола храма имеют специфический украинский характер: на сомкнутом срезанном своде поставлен восьмерик следующего яруса бани, что создает особое ощущение уходящего ввысь пространства.

Наряду с крестовыми храмами в украинской каменной архитектуре излюбленными были различные трехчастные храмы. Воскресенская церковь в Сумах (1702) — почти точная реплика трехглавых с квадратными срубами трехчастных деревянных церквей.

Более живописны массы храмов, у которых только западное помещение квадратное, а центральное и восточное — граненое (храмы Ивана Богослова, конец XVII в., и Предтечи, 1720, в Стародубе).

Весьма своеобразно komponует массы мастер церкви Рождества Богородицы на Дальних пещерах в Киере (1696), где к трехчастной трехкупольной церкви он присоединил по углам еще четыре часовенки с низенькими приземистыми куполами. Благодаря этому храм издали воспринимается как куст башнеобразных объемов. Чтобы усилить импозантность, зодчий ставит храм как бы на высокий стилобат, обработанный со стороны площади открытой аркадой-галереей с лестницей по оси.

Наиболее совершенными, гармоничными по массам являются трехкупольные храмы, у которых все помещения граненые. К этому типу относятся церковь Николая в Глухове (конец XVII в.) и Покровский собор в Харькове (1689).

В XVII веке Слобожанщина была ареной ожесточенных битв с турецко-татарскими завоевателями. Поселившиеся здесь казаки и ремесленники были людьми смелыми и мужественными, они не боялись вступать в бой с десятикратно превосходящими силами врага и выходили из этих схваток победителями. Поэтому-то казаки и мещане-ремесленники, задумав строить свой храм, желали видеть его высоким, виднеющимся издалека, возвещающим каждому об их силе, подвигах и славе. Построенный в 1689 году, храм в Харькове посвящен самому популярному в среде казачества и мещан празднику Покрова (*илл. 161*). Три граненые в плане башни-бани необыкновенно тесно сдвинуты и поставлены на высокий подклет — нижнюю теплую церковь, как это делалось в русской архитектуре. На высоте подклета храм опоясан аркадой — галереей. Бани имеют по два конструктивных зала и по третьему, декоративному. Ни в одном храме украинской архитектуры нет столько изящества, утонченности, юношеской стройности и, можно сказать, музыкальности в движении бесчисленных вертикальных линий, полуколонок, наличников, окон. Собор как бы вырастает из земли светлым сталагмитом, вонзаясь в небо.

В интерьере храма также поражает динамика, движение ввысь. Необычайной силы ритмика переходов от грани к грани, от зала к залу влечет взор выше и выше. Мощный хор линий восьмерика неудержимо взлетает на громадную высоту и вдруг замедляет свое движение, чтобы потом снова, как бы набрав силы в замедленном движении скошенных граней свода, выпрямиться; ломаясь и выпрямляясь, линии, наконец, сходятся в зените бани на головокружительной высоте. Труднейшая проблема в архитектуре — высотное раскрытие внутреннего пространства нашла свое решение в Покровском храме; по совершенству форм и простоте примененных здесь конструктивных средств этот памятник является выдающимся достижением архитектурно-художественной мысли.

Заметные сдвиги в украинской архитектуре 1720-х — 1750-х годов, становящейся все более нарядной и пышной, связаны с возвышением казацко-старшинской верхушки, но все же и в этот период развитие украинского искусства в основном обусловлено тем творческим подъемом, который был вызван народной освободительной войной. Прежде всего в архитектуре замечается стремление обогатить пластическую обработку объемов: лепные орнаменты и скульптура, керамические розетки украшают не только возводимые новые здания, но и реставрируемые старые. Громадные, причудливой формы фронтоны порой напоминают картуши в печатных книгах того времени, их сплошь покрывают геометрическим и растительным орнаментом. Орнаментом оплетают ниши и медальоны с живописью, оконные и дверные проемы. Стены храмов, покрытые белоснежной лепкой на цветном фоне, уподоблялись кованым серебряным ризам на иконах или окладам евангелий.

Именно таким образом были декорированы восстановленные в лавре после пожара в 1718 году Успенский собор и Троицкая надвратная церковь, Софийский, Богоявленский на Подоле и Николаевский монастыри в Киеве. Не отстает от Киева и провинция: на Вознесенском соборе в Переяславе, церкви в Барышевке, соборе в Мгаре и других появляются лепные орнаментальные украшения, барельефы и керамика.

Но не только лепнина, а и такие традиционные формы, как ниши, фронтоны над окнами, наличники, полуколонки и пилястры, сложных очертаний порталы, как бы наложенные один на другой, создают многоплановость, светотеневую игру и усиливают пластическую выразительность объемов. Меняется понимание роли отдельных сооружений в ансамбле. Если раньше собор безраздельно господствовал на площади или в монастырском комплексе, то теперь наряду с ним возникает «подголосок» — мощная вертикаль колокольни. Если она стоит на воротах, то последние приобретают вид триумфальной брамы-арки, как в колокольне Софийского собора (конец XVII в., после пожара была «разбивана мало не до звонов» и в 1746—1748 гг. восстановлена). Другие ворота Софийского ансамбля — брама Заборовского (1746—1748, *илл. 163*) состояли первоначально из проезда и двух помещений по сторонам. Со стороны въезда брама поставлена с небольшим отступом от улицы. Колонны, фланкирующие въезд, расположены в двух планах на фоне полуциркульных в плане ниш так, что они всегда обрисованы легкой светотенью. Над небольшой аркой перекинута



164. Церковь Преображения в селе Большие Сорочинцы Полтавской области. 1732 г.

еще одна арка больших размеров, несущая высокий фигурный фронтон, сплошь покрытый лепкой с гербом заказчика — митрополита Заборовского, знатока и любителя архитектуры. В ярко самобытной архитектуре ворот, пожалуй, наиболее полно нашли выражение принципы украинского барокко с его жизнеутверждающей народной основой.

Если колокольня была поставлена в центре ансамбля и становилась пространственной осью композиции, то она не имела главных и второстепенных фасадов. Именно так решил И. Шедель архитектуру великой лаврской колокольни. Огромной высоты (96 м) вертикаль, шестнадцатигранная в плане, разделена ордерным построением на четыре яруса и завершена барочным куполом с фонариком. Лепные орнаментальные украшения над арками звонов четвертого яруса занимают довольно скромное место. Главным средством в руках архитектора является классический ордер. Эта особенность окажет известное влияние позже, в 50-х — 60-х годах XVIII века, когда наметится отказ от чрезмерной пышности в сторону большей строгости композиций на основе применения ордера.

Часто ни планово-пространственная схема, ни архитектурно-конструктивное воплощение не меняются, меняется только декор, но он очень сильно влияет на внешний облик здания. В кельях соборных старцев в Киево-Печерской лавре (корпус три, 1720—1721) или в Ковнировском корпусе (начат в 1731, зодчий С. Ковнир) главным эмоциональным акцентом является жизне-радостная живописность их декоративного убранства.

В общественных зданиях архитектура несколько сдержаннее и строже. Митрополичий дом в Киеве (начало — 1702, главное строительство — 1731—1747, переделки — 1753—1770) получил только поярусное членение да высокие фронтоны по оси входов. В архитектуре здания Академии в Киеве (1703, перестройка 1732—1740, архитектор И. Шедель) открытая аркада позволила создать репрезентативный и в то же время живописный облик учебного здания.

Пожалуй, наиболее гармоничен облик здания семинарии в Переяславе (1753—1757). Длинный, прямоугольный в плане корпус разделен тремя сенями на шесть классов и таким образом своей планово-пространственной организацией ничем не отличается от келий Елецкого монастыря или семинарии в Новгород-Северске. Но благодаря широкому карнизу с вьющимся лепным орнаментом бегунца, пропорциональным порталом с картушами, монограммами и символическими изображениями грамматики, риторики, философии и богословия в обрамлении сочных и пышных лепных растительных орнаментов здание получило иной вид. Оно очаровательно своим уютным обликом, человечностью и изяществом деталей.

Подлинным шедевром, жемчужиной украинской архитектуры второй четверти XVIII века является церковь Преображения в селе Большие Сорочинцы (1732, *илл. 164*). Ее строитель вдохновлялся храмами центрической композиции. На девятикамерном крестовом плане он возвел девятикупольный храм. (После пожара в начале XIX в. восстановили только пять глав.) Благодаря тому что двухъярусные помещения в междукрестных креста значительно ниже главных, массы храма расположены как бы уступами, тесно сгруппированными вокруг центральной башни, что создает удивительно легкую, живописную композицию. В силу центричности храма все фасады оформлены одинаково. Над порталами, повторяя их трехлопастную форму, находятся декоративные фронтоны, украшенные розетками, бусинками и йониками, а также антропоморфными фигурками, выполненными в виде прорезки по толстой сырой штукатурке. Благодаря невысокому рельефу и отсутствию цветного фона орнаменты кажутся необыкновенно легкими и ажурными, придают образу храма сияющую праздничность.

В 20-х — 50-х годах XVIII века по-прежнему многогранно деревянное зодчество. На Волыни продолжают культивировать традиционные типы храмов — однокупольные трехчастного плана (церковь Юра в селе Кутрове, 1761) или трехкупольные (церковь Николая в селе Борочичи, 1757), на Буковине — хатного типа, у гуцулов же — крестовые однокупольные (церковь Богородицы XVIII в. в Ворохте).

В храмах Закарпатья наблюдаем стремление мастеров усложнить композицию масс путем поярусного членения и увеличения количества заломов. Примером может служить церковь в Мукачеве (1733), перенесенная

из села Шелестово. Она принадлежит к лемковскому типу и в плане повторяет трехдельные храмы глубокой древности, так как у нее квадратная апсида, одной ширины неф и неглубокий бабинiec. Но венчание носит живописный барочный характер. Баня над алтарем имеет три заломы, а над нефом — четыре. Еще выше башня-колокольня над притвором. Живописность масс подчеркивает также широкое опасанье — навес с галереей вокруг нефа и бабинца.

В подольском народном зодчестве также заметно оживление творческих поисков. Если мастер храма Николая (1746) в Виннице усложняет конфигурацию плана тем, что делает все три сруба восьмигранными и обносит вокруг широким арочным опасаньем, из которого как бы вырастают три мощные вертикали бань с двумя заломами, то мастер Вознесенского храма (1738) в Черткове массы храма komponует иначе. Среднее помещение у него значительно превосходит по размерам квадратный бабинiec и граненый алтарь, благодаря чему в массиве храма доминирует средняя баня с тремя заломами. Эту особенность мастер усиливает тем, что снаружи боковые бани спрятаны под гонтовой скатной кровлей, мягко облегающей заломы бань, которые только слегка вырисовываются, как мускулатура под кожным покровом. В интерьере также главное место занимает высотно раскрытое пространство, воспринимающееся громадной ротондой.

В Приднeпровье и Слобожанщине культивируются трехчастные и крестовые пятикупольные храмы с банями удлинённых пропорций и очень высокими основными объемами (храм Николая в Новоропске, 1732).

С 50-х годов в общественной жизни Украины происходят значительные изменения. В той части Украины, которая осталась в составе шляхетской Польши, феодальный гнет усугубляется национальной дискриминацией. Города, а с ними ремесленное производство приходят в упадок. В 1768 году на Правобережье вспыхивает невиданной силы восстание под водительством Гонты и Зализняка, получившее в народе название «колиивщина».

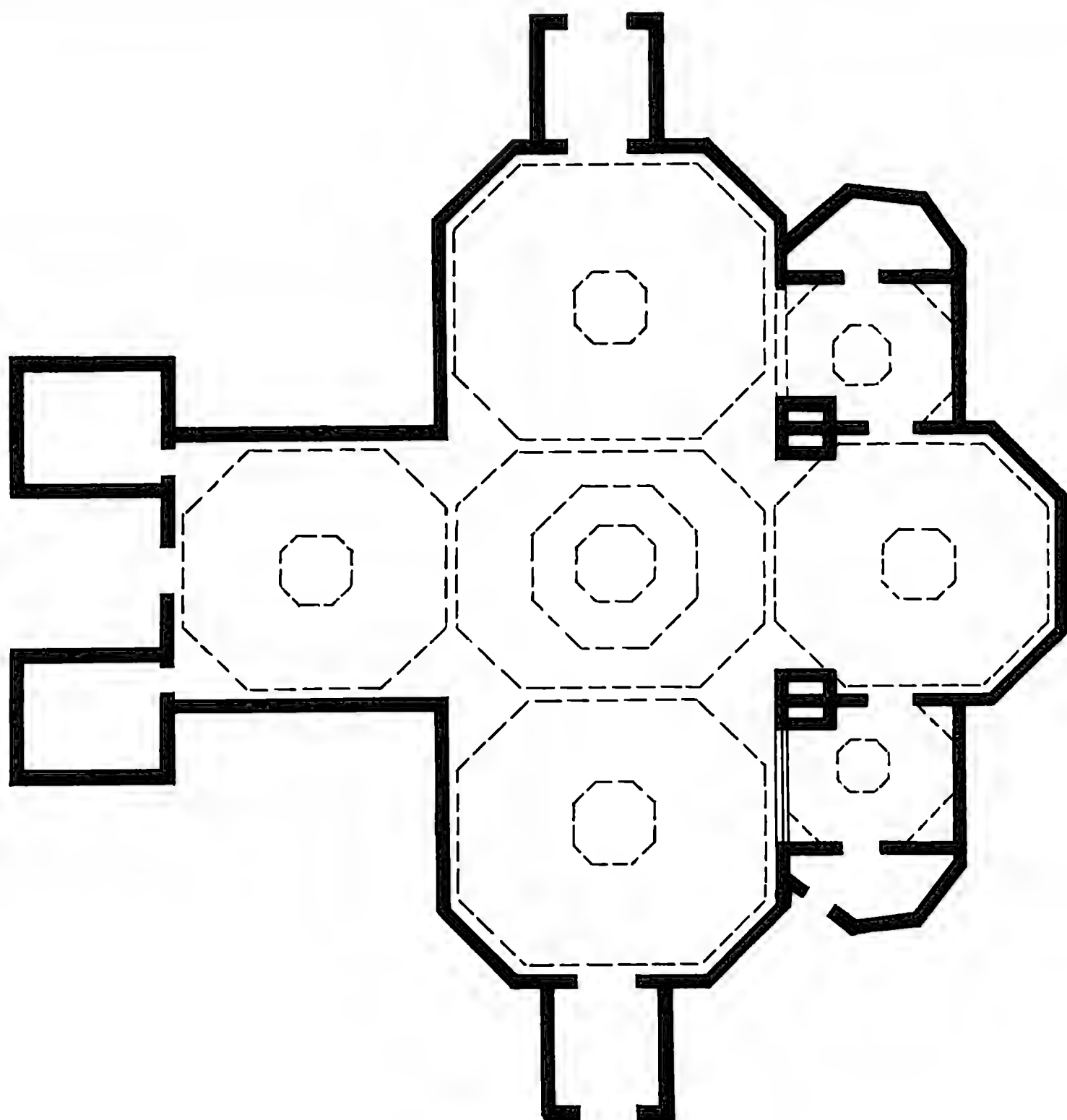
Восстания являлись симптомом неизлечимых язв феодального общества, переживавшего острый кризис. Этот кризис нашел отражение и в противоречивости искусства.

Прогрессивные художники ищут новых средств архитектурной выразительности, заметно стремление преодолеть чрезвычайную измельченность и перенасыщенность декором. Лепные орнаментальные украшения, хотя и встречаются, но их место теперь более скромное и сугубо подчиненное. Ведущим становится ордер в своеобразной народной трактовке. Каменная архитектура в своем образном строе, понимании внутреннего пространства начинает отходить от народного деревянного зодчества. Все более заметную роль здесь начинает играть индивидуальное творчество мастера. В деревянном же народном зодчестве появление девятиглавых храмов — великолепное завершение его эволюции.

Изменения в пропорциональном строе сооружений заметны в галицком деревянном зодчестве, пожалуй, наиболее приверженном традициям. Появляются и здесь храмы с заломами, благодаря чему их силуэт становится выразительнее и величественнее (храм в селе Бусовиско, XVIII в.).



165. Церковь Николая в селе Данилове Закарпатской области. 1779 г.



В бойковских храмах усложнение пропорций и композиции масс идет по линии увеличения количества укороченных, как бы сплюснутых заломов, благодаря чему бани с напусками кровель — целым их каскадом — имеют очень эффектный вид. Самым совершенным среди этих храмов является церковь Николая из села Кривки (1763, в 1935 перенесена во Львов). Живописность масс, галерея-гульбище вокруг хоров на втором ярусе, резные колонки аркады ганка, мягкая гонтовая обшивка создают незабываемый образ храма, торжественного и нарядного.

Буковинские мастера, хотя и продолжают накрывать все три сруба одной высокой скатной гонтовой кровлей, но и они идут в ногу со временем. Правда, их внимание обращено прежде всего на интерьер; только войдя в храм, можно увидеть, что в нем есть три бани, причем средняя имеет один или даже два зала (церковь Успения на Клокучке в Черновицах, 1783).

Закарпатские мастера, как и буковинские, привержены древним традициям, но если буковинцы обращали главное внимание на интерьер, его слаженность, то закарпатским древоделам приходилось все усилия направлять на внешний вид храма, его силуэт, чтобы храм не терялся среди горного ландшафта. Вот почему мастер церкви Николая в Данилове (1779, *илл. 165*) круто вздымает высокую скатную кровлю над алтарем и еще выше над нефом, откуда стремительно уходит в небо стройная башня, увенчанная высоченным шпилем, у основания которого по углам расположены еще четыре маленьких изящных шпиля. Нет, пожалуй, более динамичного силуэта, нежели в храме Данилова.

Иначе решена церковь Покрова в селе Канора (конец XVIII в., *илл. 166*), построенная на пологом склоне. Этот храм с очень разнообразными по очертаниям банями разной высоты — совсем низенькой над алтарем, повыше над нефом и поднимающейся над притвором башней-звонницей — как бы привольно вырастает на просторах горных лугов.

Если мастера западных областей Украины отдают предпочтение либо интерьеру либо внешнему виду сооружения, то мастера Приднепровья, Подолии, всей Левобережной Украины стремятся гармонически решить как внешний облик храма, так и его интерьер. Наиболее полное воплощение в зодчестве запросов и вкусов демократических слоев города и казачества приходится здесь именно на рассматриваемое время. Чем ближе к Днепру, к центру Украины, тем более меняется пропорциональный лад храмов, они становятся выше, стройнее и изящнее по рисунку глав. Построенный знаменитым вождем «колявщины» Иваном Гонтой, трехкупольный храм Параскевы в селе Россошки (1763) впечатляет силуэтом трех могучих башен-бань, а в интерьере — открытым ввысь пространством.

Пожалуй, наиболее совершенным может считаться девятикамерный пятиглавый собор в Ведмедовском монастыре (1795). Это одно из самых громадных сооружений по размерам в плане (20×20 м по наружному обводу) и по высоте (42 м). Такого стремительного движения масс вверх, такого упругого взлета вер-

166. Церковь Покрова в Каноре Закарпатской области. XVIII в.

167. П. Шелудько. Церковь Вознесения в г. Березне Черниговской области. 1761 г. План

тикальных линий, как бы их живого пульсирования в залах не было ни в одном храме. Громадные арки-вырезы (до 15 м высоты) объединяют в интерьере пять бань в единое пространство. Это впечатление усиливается контрастом низеньких и полутемных междубань помещений.

Талант чернигово-северских мастеров особенно ярко виден в двух деревянных храмах — Николая в Новгород-Северске (1764) и Вознесения в Березне (1761). В храме Николая среди низких боковых срубов, будто распластанных по холму, стремительно взлетает высокая баня с тремя залами. Церковь является неотъемлемой частью пейзажа — придеснянского холма, на котором она возвышается. В интерьере мастер показал себя незаурядным художником. Чтобы усилить эмоциональное впечатление от высотно раскрытого пространства, он боковые срубы покрывает низким плоским потолком и открывает из них вид на центральную часть через арки-вырезы, которые против иконостаса имеют симметричную форму, а с боков — асимметричную. Оттого, что высокий иконостас прислонен к восточной стене бани, она приобретает уникальное архитектурно-конструктивное решение, ибо переход от четверика к восьмиерику находится не на одном уровне: восточные паруса расположены вдвое выше западных. Поэтому и снаружи и в интерьере баня имеет несимметричный вид. Иконостас как бы создает некое притяжение, тем самым деформируя пространство.

Мещане и казаки Березны поручили строить главный храм Вознесения мастеру П. Шелудько из Нежина. По договору с громадой он обязуется «скорым поспешением, речительно и искусно» построить в один год храм с пятью главами «без опасань», а что гражданами и священниками будет приказано делать к «лучшему того строения манеру», «бесспорно исполнять».

Березненское создание Шелудько (илл. 167) — столь же оригинальное произведение архитектурного творчества, как и Покровской собор в Харькове. Композицию масс пятиглавого храма он усложняет постановкой двух башен перед бабинцом. В них размещены лестницы на хоры и балкон, расположенный на высоте 13 метров так, что одна часть его выходит в интерьер церкви, а другая — наружу. На высоте 18 метров обе башни соединены аркой и завершены двумя декоративными куполами. Во внутреннем пространстве Шелудько отказался от арок-вырезов, благодаря чему пространство пяти бань слилось в одно. Бани на церкви поставлены смело и гениально просто при помощи парусов, сходящихся по три в одну точку, где рубятся в замок стены смежных срубов. Поэтому все пять бань как бы повисают в воздухе над крестообразным пространством. По существу, они опираются только на внешние стены крестообразного в плане сруба. Народное представление о возвышенно-прекрасном нашло в архитектуре храма наиболее полное воплощение.

На Полтавщине в построенной почти одновременно с храмом Вознесения в Березне церкви Покрова в Ромнах (1764) мастер создает один из классических по гармонии и равновесию масс пятиглавых храмов. У него все пять срубов одинаковы по ширине, а ветви — по длине. Громадной высоты срубы увенчаны банями по два зала каждая. Бани по высоте равны основному срубу, поэтому в пространственном восприятии выглядят стройными и легкими. Пропорции храма



168. Я. Погребняк. Троицкий собор в Новомосковске Днепропетровской области. 1775—1778 гг.

найжены с суровой художественной логикой, сравнение с которой можно найти разве в нерушимых законах контрапункта в музыке. Белым кристаллом вздымаются ввысь пять стройных башен. В интерьере мастер с таким же совершенством и артистизмом организует внутреннее пространство, с богатырским размахом раскрытое в высоту. Но чтобы создать иллюзию высоты большей, чем она есть на самом деле, мастер сделал стены с определенно рассчитанным уклоном внутрь и соответственно построил пропорциональные членения составных частей залов.

Слобожанская школа украинского народного деревянного зодчества — самая молодая. Она, вероятно, выработала свои принципы только к концу XVII века, и самые совершенные ее создания приходятся на вторую половину XVIII века. В трехкупольных храмах слобожанские мастера достигают монументальности и внушительности тем, что средний сруб делают больше, чем боковые, поэтому он в силуэте воспринимается как огромная башня-ротонда, к которой приставлены небольшие башни-бани (Спаский храм в селе Межиречье Харьковской области, 1760).

К крестовой форме плана с трехкупольным венчанием слобожанские мастера обращаются очень редко, но



169. И. Григорович-Барский. Покровская церковь на Подоле в Киеве. 1766 г. Часть фасада

если применяют его, то с блеском, как, например, в храмах Рождества (1787) в селе Берека или Михайловском в селе Черкасский Бишкень (1803).

Крестовые однокупольные храмы Слобожанщины отличаются совершенством и гармонией в группировке масс. В них главное — центральный сруб, который получает вид огромной башни с двумя, тремя, а иногда и четырьмя залами (Михайловская церковь в селе Лиман, 1798).

История сохранила имя гениального плотника Я. Погребняка, возведшего по заказу запорожцев в 1775—1778 годах грандиозный Троицкий собор в Новомосковске (илл. 168). Погребняк был родом из Новой Водолаги под Харьковом, и его имя еще при жизни было окружено легендой. Рассказывали, что он пообещал построить храм с девятью башнями и, чтобы наглядно показать, как это он сделает, сплел из оситняга модель будущего храма. Не исключено, что круглые стебли оситняга толщиной в один сантиметр могли служить модулем и масштабом и давали точное представление о количестве и размерах бревен, необходимых для строительства. Таким образом, мастера строили, видимо, не только по собственным или чужим абрисам (чертежам), но и по масштабным моделям.

Массы храма очень компактны. Самая высокая башня — центральная, поставленные накрест — ниже и, наконец, в междурекьях — самые низкие. Благодаря тому что форма срубов в плане не строго восьмигранная, а близка к квадрату и только имеет срезанные углы, в массах башен много мужественной силы и большая энергия в залах. Даже одни размеры храма поражают (24×24 м по внешнему обводу и 42 м высоты). Ритм горизонтальных членений контрастирует с вертикальными плоскостями и гранями, создавая энергичный ритм движения масс ввысь.

В интерьере Погребняка все подчиняет единому художественному замыслу, и лучшим средством в его руках является плоскость стены, ее архитектурное членение по вертикали и горизонтали, а также ритм и повтор. С этой целью он делает вырезы-арки причудливой формы и разной высоты. Поэтому и плоскости стен, и грани срубов, и линии арок-вырезов воспринимаются все в новых и новых неожиданных ракурсах. Они то пересекаются, то сходятся, то расходятся, но все время привлекают внимание залитые светом башни. Ощущению необозримой огромности башен способствует их контраст со слабо освещенными нижними частями храма. Только в храмах Левобережья, и особенно Слобожанщины, можно увидеть воочию, как из отдельных ячеек храма — башен в результате их определенной группировки и усложнения залами рождается невиданное по динамике сооружение. Подобные храмы являются результатом многовекового развития народного зодчества и наиболее ярким выражением эстетических и этических идеалов украинского народа, его представлений о возвышенно-прекрасном.

Иную картину являет каменное зодчество 1750—1780 годов. Основным средством построения художественного образа здания становится ордер в различных видоизменениях и истолкованиях. Меняется образный строй и облик всей архитектуры. Вместо скромных жилых каменниц возводятся довольно обширные дворцы (дворец на Клове в Киеве, 1754—1758, архитекторы П. Неелов и С. Ковнир), полковые канцелярии (Козелец, 1765, архитекторы А. Квасов и И. Григорович-Барский) и другие общественные сооружения. Даже скромная переплетная Киево-Печерской лавры (1757—1770) получает сложную планировку и ордерную обработку. Построенное в 1763—1767 годах здание Софийской бурсы по проекту архитекторов М. Юрасова и Ф. Попова имеет симметричное построение фасада и ордер в своеобразной трактовке.

На развитие архитектуры Украины рассматриваемого времени большое влияние оказало творчество Ф. Растрелли и И. Григоровича-Барского, а в Западной Украине — Б. Меретина.

Построенная в Киеве по проекту Ф. Растрелли Андреевская церковь (1747—1753, илл. 170) произвела неизгладимое впечатление на украинских мастеров. Расположенная на высоком холме, над Подолом, она органически вписалась своими стройными легкими массами в киевский пейзаж. Во внешнем облике храма сохранилось традиционное пятиглавие и крестообразность внутреннего пространства. Однако междурекьяные доли в виде глухих башен с нарядными завершениями — это, по сути, контрфорсы, остроумно замаскированные и волей мастера превращенные в декоративные главки (Растрелли вынужден был пойти на это, чтобы



170 Ф. Растрелли. Андреевская церковь в Киеве. 1747—1753 гг.



171. Церковь Михаила в селе Полонки Черниговской области. 1777 г.

погасить распор огромного купола, занимающего две трети ширины храма).

Силуэт Андреевской церкви отличается поразительной, какой-то женственной грацией. Изящный коринфский ордер великолепных пропорций, уверенно нарисованный рукой великого зодчего, придает храму необычайную легкость и стройность.

Интерьер храма, как и его внешний вид, торжествен и наряден. Иконостас с умеренной позолотой и епископская кафедра сообщают ему несколько дворцовый характер, созвучный всему облику церкви.

Творческая деятельность крупнейшего украинского мастера И. Григоровича-Барского началась в 40-х годах XVIII века. В реставрации Кирилловской церкви в Киеве им была отдана дань пышности украинского барокко. Известная тяга к декоративным лепным украшениям вообще характерна для этого мастера. Нельзя не отметить определенного воздействия на Григоровича-Барского архитектуры Андреевской церкви в Киеве. В своих постройках Григорович-Барский применял позаимствованный у великого мастера принцип ордерного построения, хотя детали и элементы архитектурных композиций он творчески перерабатывал. В культовом зодчестве архитектор создает столпооб-

разный тип храма в плане в виде кладрифолия, у которого центральная часть крестообразная, с очень короткими рукавами креста (всего в 1,5 м); к ним с четырех сторон примыкают низенькие апсиды-конхи. Здание получает своеобразный выразительный силуэт (храм Николая Набережного в Киеве, 1775). Под влиянием, а возможно, и по проектам Григоровича-Барского его последователи построили подобные храмы: Спаса в Глухове (1765), Спаса в Коропе (1764—1765), в селах Носовке, Рыкове и других. Видоизменяет он и традиционные трехчастные храмы типа Ильинской церкви на Подоле. Усложняя план увеличением среднего помещения, он получает более развитые полуциркульные ризалиты-конхи. На фасадах зодчий обычно применяет ордерное членение плоскостей, изящные растреллиевские наличники, скромный лепной рокайлевый декор и листья пальметт (собор Красногорского монастыря, 1760—1770, Покровская церковь в Киеве, 1766, *илл. 169* и Михайловская в селе Воронеж, 1776). С храмами Григоровича-Барского перекликается (но только в плане) храм Рождества (1767) в урочище Горече, в Черновицах. Его архитектура свидетельствует о молдавско-украинских связях.

Хотя строится еще много храмов, развивающих планово-пространственную организацию деревянных трехкупольных храмов, как, например, Вознесенский собор Хорошевского монастыря (1754—1759) или Покровская церковь села Вильшана (1769), Покровская в Сумах (1783—1790) или Николаевская церковь (1764—1770) в Харькове, но уже мастер Михайловской церкви в селе Полонки (1777, *илл. 171*) вносит много нового, располагая окна в два яруса и обрамляя их наличниками в духе архитектуры Растрелли. Еще решительнее истолковывает традиционный трехчастный тип храма мастер Покровского собора в Ахтырке (1753—1763). План его необыкновенно сложен. В главном абрисе он трехчастный: маленькие квадратные алтарь и бабинiec и огромный, превосходящий площадью алтарь в 8 раз центральный восьмигранный неф с четырьмя опорными столбами, несущими купол (как в трехнефных крестовокупольных храмах), наконец, по сторонам бабинца и алтаря есть по две небольшие камеры-реликты междукупольных помещений. Сложный план предопределил и объемно-пространственную композицию. Внешний вид этого храма не имеет гармонии классических украинских трехкупольных храмов (например, Покровский собор в Харькове), но интерьер его отличается удивительной красотой.

В девятикамерных пятикупольных храмах теперь иначе komponуют и план и массы. В храме Рождества Богородицы в Козельце (1752—1762, архитекторы И. Григорович-Барский и А. Квасов) план нижней церкви — подклета с криптой точно повторяет Сорочинскую церковь. Второй же ярус, собственно собор, имеет внешний обвод стен в виде квадрата с полуциркульными выступами ветвей креста, а посередине — свободно стоящие четыре мощных пилонa, несущих центральный купол. Четыре боковых купола поставлены не на оконечностях креста, а в междукупольях, то есть так, как это было в глубокой древности в трехнефных крестовокупольных храмах (Спаский собор в Чернигове, XI в.). Массив храма имеет поярусное ордерное членение, нижний ярус и цоколь — рустованы, а второй обработан только пилястрами; ордер, рустов-

ка, капители, наличники, рокайльная и сюжетная лепнина нарисованы рукой Григоровича-Барского. По планово-пространственной организации козелецкому близки храмы Успения в Межиречье (1750—1759), но в однокупольном варианте, и Антония и Феодосия в Василькове (1756—1759) — здание более строгое, без поярусного членения, рустовки и обилия лепнины.

В градостроительстве начали играть все большую роль вертикальные акценты, поэтому колокольням стали отводить важное место в пространственной композиции площади, ансамбля или всего города. Под влиянием архитектуры лаврской колокольни возведены громадные четырехъярусные колокольни в монастырях — Преображенском в Полтаве, Мгарском, Троицком в Чернигове, на Ближних и Дальних пещерах Киево-Печерской лавры.

Самое совершенное и поэтичное из этих произведений — колокольня на Дальних пещерах в Киево-Печерской лавре (1754—1761), возведенная по проекту Григоровича-Барского, ибо целый ряд деталей — изящная рустовка, пропорциональный лад, орнаментальный лепной убор, рисунок капителей и грациозная легкость масс — характерен для творческого почерка мастера.

В Западной Украине пути развития деревянной и каменной архитектуры расходятся еще дальше, чем на Левобережье. Деревянная архитектура формируется в общем русле, сохраняя самобытность и приверженность старым традициям, а каменное зодчество теснее сближается с западноевропейской и особенно польской архитектурой. Это обусловлено тем, что строительство ведут униатские монастыри и церкви, становящиеся проводниками европейских и польских форм барокко. При ближайшем и внимательном рассмотрении все же оказывается, что и здесь живут традиционные черты, глубоко запрятанные под внешней оболочкой европейских форм. Стоит взглянуть на Сретенскую церковь (1784, *илл. 172*) в селе Залисочье на Волыни, чтобы убедиться в том, что в ней обнаруживает себя любовь к интимности и задушевности, к приземистому ладу пропорций, типичным для Волыни. У нее как бы деформированный план традиционного трехчастного украинского деревянного храма, у которого центральный восьмерик превращен в громаднейший объем, а боковые — алтарь и бабинiec — сведены до миниатюрных размеров. Перекрыта она была первоначально сомкнутым срезанным сводом, а после пожара — деревянным рубленным сводом диаметром 16 метров. В пятиметровую толщу стен восьмигранника врезаны накрест огромные прямоугольные ниши и такие же огромные амбразуры окон между ними, благодаря чему монолитная стена исчезла и купол покоится, по существу, на восьми пилонах.

В архитектуре собора Юра во Львове (1748—1762, архитектор Б. Меретин, интерьер 1770—1780, *илл. 173*) за пышным барочным убором, фигурными аттиками, прихотливо вогнутыми и выгнутыми стенами прослеживается суровая архитектурно-конструктивная логика, генетически связанная с украинской архитектурой. Центральную часть храма венчают огромный купол на четырех опорных столбах и четыре миниатюрных купола с системой крестовых сводов, как в девятикамерных храмах, например в Межиречье. Угловые купола скрыты под кровлей. Выделяется средний крещатый объем высоко поднятых оконечностей нефа и трансеп-



172. Церковь Сретения в селе Залисочье Волынской области. 1784 г.

та (примерно такое же решение, как в соборах Гамалеевки и Глухова). Массы храма энергично расчленены как по вертикали, так и по горизонтали, а игра вертикальных линий крепованных пилястр, их различные размеры и масштаб, огромный купол, множество ваз, балюстрад и, наконец, скульптуры главного фасада создают необыкновенной эмоциональной силы образ сооружения, поражающий жизнерадостностью и красотой. В интерьере снова сталкивается контраст глубинности и высотного раскрытия внутреннего пространства (*илл. 174*). Чтобы поместить огромный купол на небольшом подкупольном квадрате, Б. Меретин использовал остроумный конструктивный прием: он как бы разогнул подпружные арки, поэтому барабан купола описал подкупольный квадрат (прием, известный в деревянном зодчестве, например в церкви села Подгорец, 1720).

Другим подлинным шедевром Б. Меретина является ратуша в Бучаче (1751, *илл. 175*). Нижний двухэтажный кубический массив, обработанный элегантно коринфским орденом, несет высокую двухъярусную башню, некогда увенчанную высоким шпилем. Впечатляет изящество рисунка архитектурных деталей и обилие скульптуры, призванной в синтезе с архитек-



173. Б. Меретин. Собор Юра во Львове. 1748—1762 гг.



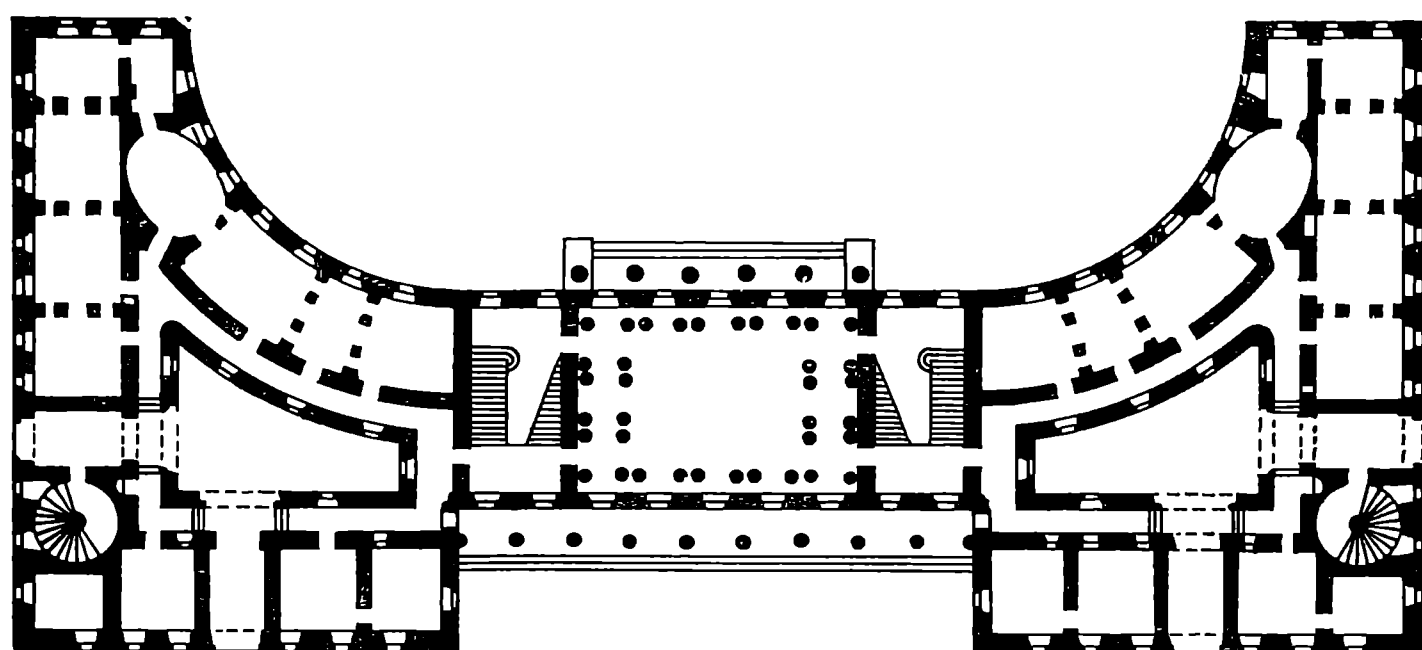
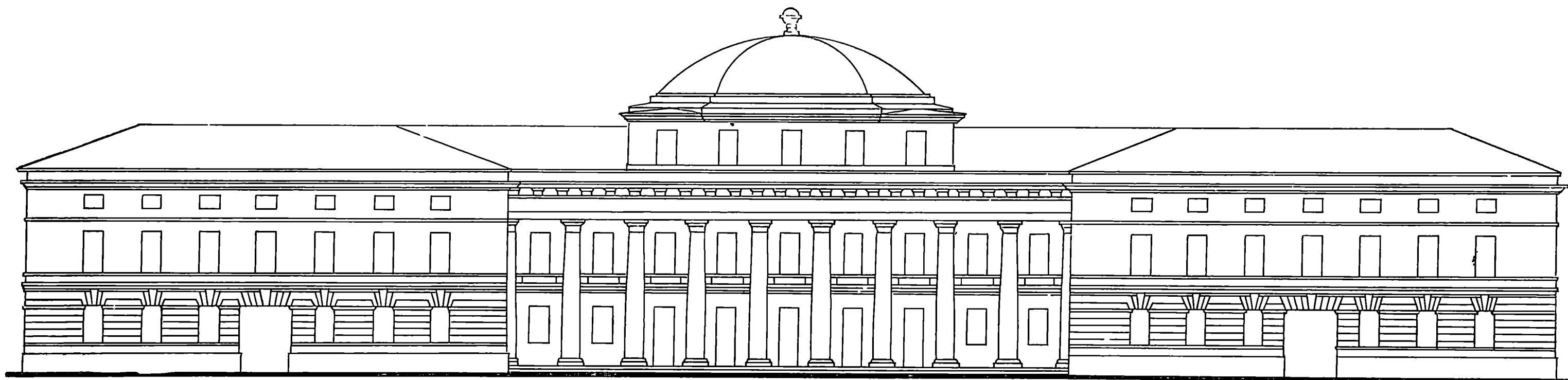
174. Б. Меретин. Собор Юра во Львове. Интерьер. 1770—1780 гг.



175. Б. Меретин. Ратуша в Бучаче Тернопольской области. 1751 г.



176. Г. Гофман. Успенский собор Почаевской лавры Тернопольской области. 1771—1783 гг.



177. П. Ярославский. Присутственные места в Харькове. 1795—1805 гг. Западный фасад (реконструкция), план второго этажа

турой придать глубокую человечность облику общественного сооружения.

Последним выдающимся ансамблем XVIII века является собор Успения Почаевской лавры (1771—1783, *илл. 176*). Храм возведен по проекту Г. Гофмана и близок по планово-пространственной схеме к собору Юра во Львове, но у него есть, кроме того, две высокие башни с запада. Массы почаяевского храма более тяжеловесны, ордер монументальнее. Его облик героичнее, чему в немалой степени способствует постановка его на вершине большой горы, на высоких террасах.

В конце XVIII века составляются планы городов и типовых административных, общественных и частных зданий по «высочайше опробованным прожектам». На осваиваемых новых территориях юга Украины возникают молодые города: Херсон (1778), Екатеринослав (1787), Николаев (1789), Одесса (1794) с регулярной планировкой и застройкой в стиле классицизма. Многие старые города также перестраиваются по новым планам, например Харьков, Ахтырка, Сумы и другие. Хотя ни одно из этих мероприятий царского правительства не было доведено до конца, хотя часто регулярная планировка вступала в противоречие с исторически сложившейся планировкой или с условиями рельефа местности (как в Путивле, Чигирине, Лубнах, Сумах, Харькове, Киеве, Черкассах, Чернигове, Новгород-Северском и других городах) и поэтому не могла быть полностью осуществлена, принципиально важным начинанием была сама плановость застройки городов.

Непременно предусматривались главная площадь для плац-парадов, соборная и торговая площади. При-

мером планировки города в стиле классицизма может служить проект Екатеринослава (ныне Днепропетровск), созданный И. Старовым в 1790 году. Этот проект лег в основу нового генплана, разработанного в 1817 году, по которому в основном осуществлялась застройка города в XIX веке. Парадный центр Екатеринослава состоит из трех площадей, связанных двумя расходящимися лучами улицами, которые начинаются у площади перед дворцом Потемкина. В 1790 году Старов исполнил и план Николаева, осью которого стала главная магистраль города, идущая вдоль левого берега реки Ингул. Несколько иначе, менее официально, решена в 1794 году инженером Ф. П. Деволаном планировка Одессы (сильно изменена в 1803 г.); в плане отсутствует парадный административный центр.

В светских постройках основным средством создания архитектурно-художественного образа становятся переработанные классические ордера, иногда в очень лаконичной трактовке, причем портики и колонны часто — лишь элемент сдержанной декорации и почти не играют конструктивной роли. На архитектуре классицизма лежит печать рассудочности. Несмотря порой на некоторую ее холодность, встречаются произведения очень рациональные по плану, компактные и удобные, например магистрат в Кременчуге, присутственные места в Сумах, Харькове (*илл. 177*), Изюме. Магистрат в Кременчуге (1798, архитектор П. Ярославский) в центре имел башню. Нижний этаж рустованный, а второй — гладкий, с портиком по фасаду башни. Присутственные места в Харькове более сложны по плану — прямоугольный, вытянутый корпус соединялся с полукруглой частью. В боковых крыльях размещались служебные лестницы, а в центре — парадная. Между выступающими ризалитами — десятиколонный портик высотой в два этажа.

В конце столетия дворяне, получившие жалованные грамоты 1785 года «на права, вольности и преимущества благородного российского дворянства», сосредоточили в своих руках несметные богатства. В это время ведется строительство роскошных усадеб, окруженных громадными парками «аглицкого либо италийского манеру» с прудами, беседками, мостиками и оранжереями. В центре усадьбы размещается парадный двор с дворцом и флигелями, а позади — партер и парк. Такую планировку имели усадьба Мерчик (архитекторы П. Ярославский и А. Палицын, 1770—1778) и дворец гетмана К. Разумовского в Почепе, возведенный по проекту архитектора В. Деламота А. Яновским в 80-х годах XVIII века. Главный фасад дворца

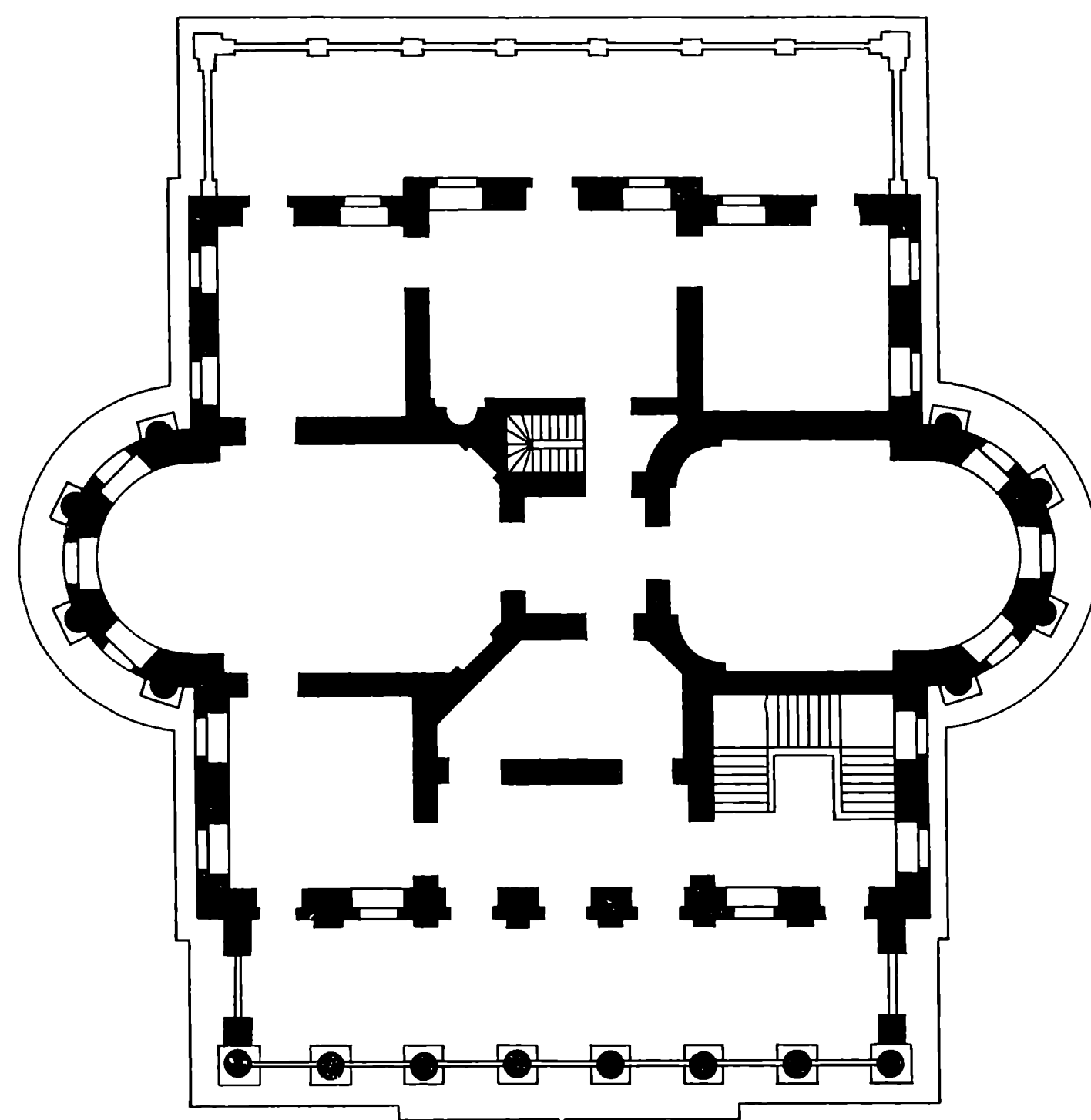
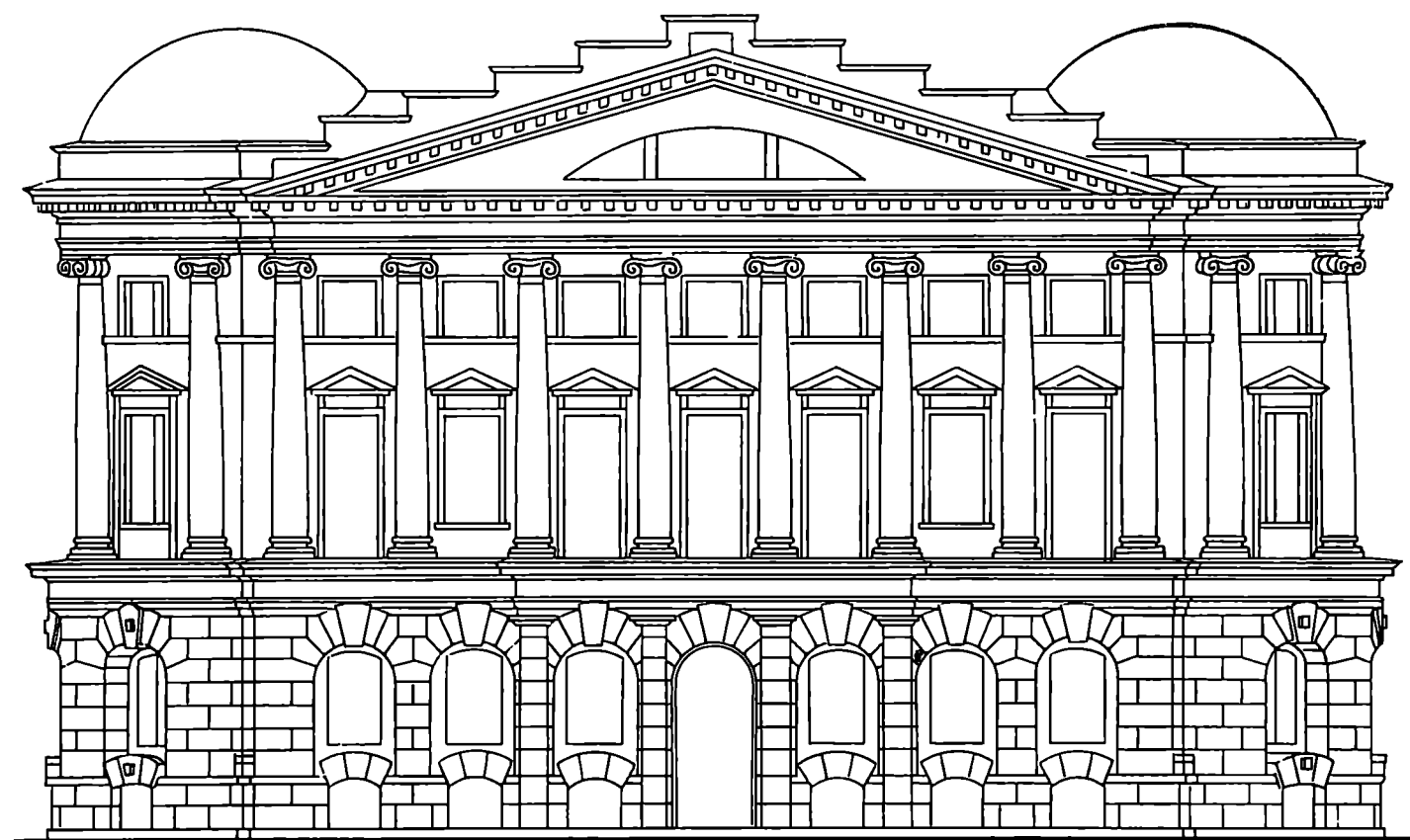
в Почепе, обращенный в сторону парка, имеет центральный портик. Перед дворцом — парадный двор, обстроенный одноэтажными флигелями полукруглой в плане формы. Дворец Разумовского в Батурине (илл. 178), возведенный в 1799—1803 годах по проекту Ч. Камерона, в настоящее время не сохранил ни парка ни флигелей. Планировка его очень проста и компактна. На восток и запад обращены портики, а на север и юг — полукруглые ризалиты. Двухэтажный, расположенный на левом возвышенном берегу реки Сейма дворец поставлен на довольно высокий цоколь, в котором размещались кухня, подсобные и хозяйственные помещения. В первом этаже находились парадные залы, гостиные и кабинеты, а на втором — жилые комнаты. Мощный рустованный цоколь несет два этих этажа, оформленные портиками и полуколоннами на ризалитах. Ионический ордер отличается изяществом, а капители — оригинальным рисунком с волютами в виде туго скрученной спирали.

В культовой архитектуре также можно видеть переход от стиля барокко к классицизму, черты которого уже заметны в творчестве И. Григоровича-Барского последних лет. Наиболее ранними храмами в стиле классицизма является церковь Воскресения в Почепе (1765—1771) архитектора В. Деламота. Самыми распространенными были храмы центрической композиции — симметричные, крещатые в плане, как Вознесенская церковь в Хороле (1784), или круглой формы — Николаевская церковь в Диканьке (1784), либо базиликальной — Софийский (1780) и Спасский (1783) соборы в Херсоне, а иногда с оригинальным пятикупольным завершением на квадратном плане с четырьмя опорными столбами (Преображенский собор в Новгород-Северском, 1796, архитектор Д. Кваренги).

В целом же наиболее характерной особенностью последних двадцати лет XVIII века является преобладание светского строительства.

Украинская скульптура во второй половине XVII века продолжает развивать реалистические принципы Ренессанса, занесенные в украинское искусство еще во второй половине XVI столетия. Однако несмотря на то что украинское ваение получило творческий импульс в искусстве Ренессанса, традиционный плоский рельеф, культивировавшиеся издревле в украинских землях приемы и формы резьбы по дереву оказывали ощутимое воздействие на его развитие. Эстетические вкусы и понимание прекрасного в среде украинских казаков, мещан и крестьян во многом обусловили своеобразие истолкования ренессансных принципов в скульптуре, ту искренность восприятия, незатейливость пластического языка и доходчивость образов, которые придают этим памятникам характерность и неповторимость.

Мастера, изваявшие для Успенской церкви Подгаец (1653) деревянные скульптуры Петра и Павла, отличались особой непосредственностью восприятия и воспроизведения образа человека. Изваяны не богочеловеки, возвышенные и далекие от суетного мира, а простые смертные. Перед зрителем предстают умудренные жизненным опытом старцы, их позы спокойны, скрытое движение отставленной ноги только чуть заметно. Мастер настойчиво подчеркивает в их лицах украинский этнический тип.



178. Ч. Камерон. Дворец Разумовского в Батурине Черниговской области. 1799—1803 гг. Восточный фасад (реконструкция), план второго этажа

Воинственный Павел суров и величествен, как те запорожские казаки, которые, отвоевав с басурманами положенный век, сменяли саблю и воинские доспехи на орало. Образ Петра — воплощение глубокой мудрости и человеколюбия. Апостолы, хотя и одеты в античные костюмы, но крой воротника, рукавов, формы одежды подсказаны жизненными наблюдениями. Складки хитона и гиматия разработаны довольно энергично, они в меру обобщены и детализированы лишь настолько, насколько этого требует прочтение общей композиции фигуры. Это очень мудро и художественно оправдано.

Скульптура Марии из группы «Распятие» в церкви села Татаринки на Житомирщине (конец XVII в.)



179. И. Пинзель. Нептун. Скульптура ратуши в Бучаче Тернопольской области. 1751 г.

стилистически близка подгаецким скульптурам. В ней также обобщенно моделированы складки, ибо все внимание ваятеля обращено на лицо и руки. Жест страдальчески сложенных рук дорисовывает трогательный образ страждущей женщины.

При строительстве оборонных сооружений в 1670-х—1690-х годах в Спасопреображенском монастыре в Новгород-Северске были сделаны прекрасные рельефы Богоматери Знамение из обожженной неполивной керамики (илл. 181). Этому же мастеру, вероятно, принадлежит рельеф Богоматери на соборе Елецкого монастыря в Чернигове, выполненный в 1672 году после восстановления храма, а также дивные рельефы Спаса Нерукотворного и Богоматери Знамение из коллегiums в Чернигове (1702).

В рельефах Черниговщины ярко обнаруживается увлечение мастера пластической красотой человека. Мастер, хотя и связан как бы прочной пуповиной с традициями украинской резьбы по дереву, но в то же

время он уже овладел средствами реалистической моделировки формы, понимает ее конструктивность, ищет правильные пропорции.

Довольно распространенной была декоративная скульптура в иконостасах, где в резьбу вплетались изображения головок путти, или в царских воротах — изображения пророков и праотца Иесея (иконостас 1720 г. в Троицкой церкви в Нестерове). Скульптура в данном случае не имеет самостоятельного значения и находится в декоративном единстве с орнаментальной резьбой и живописью. Подсвечники часто также имеют скульптурные изображения, выполненные очень живо и декоративно, с тонкой жизненной наблюдательностью и оттенком теплого юмора (изображение львов в подсвечниках конца XVII — начала XVIII в. из церкви Михаила в селе Белосток на Волыни).

В конце XVII века в литературу, а с ней и в искусство все больше проникают образы античной мифологии. Так, на колокольне Софийского собора при реставрации в 1744—1748 годах были исполнены в барельефе лепные фигуры гениев славы, похожие на украинских парубков, и маскароны, а среди них — голова Нептуна. Кроме того, в рельефе были изображены князь Владимир, Андрей Первозванный, апостол Тимофей и архангел Рафаил — патроны киевских митрополитов Тимофея Щербацкого и Рафаила Заборовского. Невысокий рельеф отличается совершенством и несет в себе ту энергичную выразительность, которая характерна для творчества народных мастеров.

Наряду со стилистическим направлением, связанным с традициями плоской народной резьбы, развивается течение, сильно окрашенное чертами европейского барокко. Своей высокой профессиональной культурой мастера этой группы, вероятно, были обязаны цеховой выучке и тесным связям с европейским, и особенно польским искусством. При переделке внутреннего оформления Успенской церкви в Подгайцах были сделаны (видимо, в середине XVIII в.) скульптуры первосвященников и пророков. Мастер этих скульптур основное внимание уделяет движению, позе, силуэту фигур. В них нет и следа того глубокого раскрытия образа человека, которые мы видим в скульптурах тех же Подгаец, исполненных столетием раньше. Теперь главное для мастера — внешняя, декоративная сторона. Скульптуры не несут большой идейно-философской или морально-этической нагрузки, однако мастер тонко чувствует декоративность силуэта, картинность поз и пластическую выразительность полнокровной формы.

Но иногда скульптурам, игравшим чисто декоративную роль в иконостасе, придавали и большое идейно-смысловое содержание. Такими были скульптуры евангелистов из села Соловьевки на Киевщине (50-е гг. XVIII в.). Хотя их позы связаны с декоративной формой волюты, лица их необычайно характерны, прочувствованно исполнены, наделены глубокой мыслью. Изумительно моделировано лицо апостола Луки. В его облике можно скорее усмотреть светского философа, нежели церковного деятеля.

Мастер И. Пинзель в скульптурах ратуши в Бучаче (1751) сумел гармонически соединить декоративность с глубокой содержательностью, экспрессией поз, динамикой бурного движения, достиг истинной монументальности, объединил скульптуры с архитектурой здания¹⁰¹. Художник проявляет интерес не к христиан-



180. И. Пинзель. Юрий Змееборец. Модель скульптуры на соборе Юра во Львове. 1748—1762 гг.



181. Богоматерь Знамение. Спасо-Преображенский монастырь в Новгород-Северске Черниговской области. Рельеф, керамика. XVII в.

ской, а к мифологической античной тематике, причем античные боги и герои — Нептун, Фемида, Геракл — соседствуют с образами отечественного народного эпоса и повседневной жизни (запорожец, крестьянин). Художник сознательно стремится в своих скульптурах, и особенно в образах борющихся Геракла и Давида, воспеть героизм человека, борьбу против сил зла и насилия. Наиболее совершенна скульптура Геракла. Мастер опускает ненужные подробности и аксессуары, сосредоточивая все внимание на главном — мощном торсе, энергично и монументально моделированном, и великолепной курчавой голове, посаженной на могучую шею.

Эмоциональной выразительностью и неповторимым своеобразием наделен образ грозного бога морей Нептуна (илл. 179). Его немного смешной профиль напоминает образы доброго лешего из народных сказок.

Одним из ярких произведений Пинзеля является конная статуя Юрия (Георгия) Змееборца на соборе Юра во Львове (илл. 180). Над притвором храма возвышается громадный фронтон, увенчанный скачущим всадником, пронзающим змия. Стремительное движение коня подчеркнуто извивающимся туловищем чудовища, полна напряжения поза всадника с копьем,

направленным вперед по диагонали, подобно победному знамени развевается плащ всадника.

Пинзель всегда работал с архитектором Б. Меретиним, и почти все здания последнего украшены скульптурами талантливого мастера. Конечно, Пинзель работал не один, вероятно, у него были помощники и ученики. Нам сейчас трудно отделить их продукцию от работ мастера. К мастерской Пинзеля принадлежат скульптуры Покровской церкви и костела в Бучаче, костела в Годовице, Наварии и другие. Пинзель был художником большого творческого диапазона. Он одинаково талантливо проявил себя и в монументальной скульптуре для больших зданий и в станковой, где раскрываются лирические стороны его дарования. Особенно великолепны и поэтичны его скульптуры в Наварии (путти, св. Екатерина и др.).

В некоторых работах украинских мастеров 60-х — 70-х годов XVIII века, в том числе в произведениях мастерской Пинзеля, пропорции фигур становятся чрезвычайно вытянутыми, а движения — утрированными до предела (рельефы Покровской церкви в Бучаче, скульптуры Доминиканского костела, барельефы в соборе Юра и в Успенской церкви во Львове). Появляется болезненный интерес к страданию и экстазу. Торс распятого Христа трактуется с отталкивающими натуралистическими подробностями («Распятие» в Бернардинском костеле во Львове). Однако в целом ряде памятников можно видеть попытки преодолеть упадочные тенденции в скульптуре этого периода. В великолепном ансамбле — иконостасе Николаевской церкви в Золочеве — скульптуры, созданные в 1767 году, лишены болезненной утрировки. Особенно хороши прекрасно исполненные, пышные здоровьем ангелочки.

Мастеру рельефной иконы Параскевы из церкви села Татариновки на Житомирщине удалось создать героический образ великомученицы, поправшей смерть и страдание. В ней он воплотил высокий пафос человеческого мужества и готовности к самопожертвованию.

В скульптурах и рельефах иконостаса церкви Покрова в Ромнах (1764, мастерская С. Шалматова) движения становятся мягче, спокойнее, а позы величественнее. Видимо, эта эволюция совершалась не без воздействия народного искусства, как об этом можно судить по лепным рельефам церкви Михаила (1776) в селе Воронеж Сумской области. Статуя Михаила и конная статуя Георгия своей выразительностью напоминают народные керамические конные статуэтки, а статуи апостолов — реальных украинских стариков крестьян. Они бесхитростно, но чрезвычайно убедительно исполнены и создают вместе с архитектурой единый ансамбль.

Наконец, в скульптурах апостолов из Волыни (видимо, самого конца века, ныне находятся в Львовской картинной галерее) почти исчезают барочные черты; скульптуры обретают выразительную статичность и равновесие. Подобная статичность обнаруживается и в портретной живописи. Это была общая тенденция в развитии украинского искусства. Последние произведения XVIII века создают как бы мост к стилю классицизма.

В прикладном и декоративном искусстве второй половины XVII—XVIII веков особого внимания за-



182. Фелонь из церкви Николая в Глухове Сумской области. XVII в.

служивают ювелирные изделия и золотошвейное сюжетное вышивание. Бесчисленное количество наместных и особо чтимых икон повсюду, даже в глубокой провинции, покрывалось бронзовыми окладами — ша-тами, посеребренными или позолоченными. Благодаря спросу на подобного рода изделия на Украине в этот период процветало ювелирное искусство — золотарство. Шитая пелена над чтимой иконой, плащаница — воздух или покрывало — все это было необходимой принадлежностью каждой церкви. Наконец, облачения священника, особенно фелони (илл. 182) и орари, как правило, также имели вышитые сюжетные сцены, чаще всего «Моление» и «Успение», реже «Распятие».

Композиция названных сцен существенно не меняется по сравнению с предыдущей эпохой. Художники точно следуют иконографии XVI—XVII веков, но в стиль, рисунок, характер стежка и шва они вносят много нового и своего. С 90-х годов XVII века заметно стремление мастериц нарушить плоскостность фигур, сгруппировать их более реалистически, передать объем. С этой целью изменяется и техника прикрепления золотой нити к ткани. По контуру изображения прокладывают бечевку, и шов, прошитый по ней, становится рельефнее; позднее под шитье стали подкладывать толстый картон. Но уже с 20-х годов XVIII века замечается упадок искусства шитья. К середине столетия растительные орнаменты становятся изы-

сканнее, гуще, в них появляются даже натуралистические детали. Если раньше сюжетное шитье на фелонях всегда выделялось как главное, а орнаменты играли довольно скромную и подчиненную роль, располагаясь чаще всего в виде обрамления и по кайме самой фелони, то в XVIII веке орнамент сплошь заполняет ткань и сюжетная сцена становится еле заметной на цветистом ковре (подобно тому, как среди ковра лепнины в Софийской колокольне или броне Заборовского почти незаметными становятся сюжетные изображения или гербы).

Возвращаясь к ювелирному делу, нужно сказать, что и в дорогой посуде (илл. 183), и в ризах, и в окладах книг бросаются в глаза чудесно исполненные рельефные орнаменты, которые вытеснили гравировку, бывшую наиболее характерной чертой изделий предыдущей эпохи. Орнаменты великолепно нарисованы и скомпонованы на мотив классического аканта и трилистников в различной комбинации и творческой переработке.

Конец XVII — начало XVIII века в ювелирном искусстве представлены великолепными памятниками киевских, черниговских и львовских мастеров. Среди них выделяется киевский мастер И. Равич, работавший очень долго и имевший, видимо, мастерскую с большим числом учеников и помощников. Работы Равича и его мастерской высокопрофессиональны и отмечены печатью тонкого понимания как формы



183. Потир. XVII в.

предмета, так и красоты декора. В его мастерской культивируется невысокий рельеф и артистически нарисованные и сочно вылепленные акант и трилистники. Но особенно восхищает тонкая пластическая моделировка сюжетных сцен в целом и каждой фигурки отдельно.

К кругу киевских произведений принадлежит роскошный оклад громадного фолианта евангелия (вклад 1695 г. генерального обозного Дунина-Борковского в ризницу Успенского собора Киево-Печерской лавры). Обе доски сплошь покрыты растительным орнаментом, моделированным очень уверенно и выразительно. Сюжетные изображения — «Древо Иесея», «Рождество», «Крещение» — буквально тонут в ковре орнаментальных композиций.

Черниговские мастера оставили первоклассные произведения ювелирного искусства. Среди них выделяется серебряный позолоченный оклад Евангелия Лазаря Барановича (вклад 1674 г. в ризницу Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове, *илл. 184*). Мастер умело применяет прорезные орнаменты на серебряных пластинах (они выгодно выделяются



184. Оклад Евангелия Лазаря Барановича из Успенского собора Елецкого монастыря г. Чернигова. Конец XVII в.

на фоне темно-красного бархата) и рельефные сюжетные изображения. Орнаменты из гвоздик и роз напоминают орнаменты на тканях и в заставках старопечатных книг.

Исключительно строгим стилем отличается оклад Евангелия XVII века (дар в ризницу Спасского собора в Чернигове Дунина-Борковского). Круглые угольники и средники на обеих досках имеют мастерскую гравировку на позолоченных пластинках. Рисунок и композиция отличаются легкостью и воздушностью.

В Евангелии 1698 года (Черниговский государственный архитектурно-исторический заповедник) все сюжетные сцены на доске обведены круглыми либо овальными высоким рельефа валиками, чеканным растительным орнаментом, создающим своей светотенью дополнительный декоративный эффект. Из произведений львовских мастеров с большим художественным чутьем и необыкновенной профессиональной умелостью исполнена риза на иконе Богоматери из Успенского собора мастера Недильского (1690).

В произведениях 50-х годов XVIII века в орнаментах появляются растительные мотивы местной флоры

ры — чаще всего гвоздики, розы, барвинок и др. Примером могут служить царские врата Софийского собора в Киеве, исполненные в 1747 году киевскими мастерами П. Волохом и И. Завадовским.

От XVIII века сохранились документы на ювелирные работы, из которых мы узнаем, что мастеру не только точно определялось содержание работы, но и давался проект-абрис. Так, киевский ювелир М. Юревич обязуется сделать царские врата и престол «мирою, рисунком, чеканом по всим сходно против абрисов, каковы мне давать будут». Один из таких проектов изделия сохранился в папке ученических рисунков Лаврской художественной мастерской-школы, он исполнен учеником В. Мартияновичем для евангелия (вклад 1749 г. украинского художника А. Галика).

В провинциальных центрах были свои ювелиры, которые часто не уступали столичным в мастерстве. Как пример можно привести великолепные позолоченные и посеребренные ризы на иконах Богоматери в Остроге, Межиречье и Гоще, исполненные кем-то из острожских мастеров. В орнаментах мастер умело сочетает геометрические и растительные мотивы, тактично вплетая в них розетки, бегунец, барвинок, гвоздики и розы. В таком же духе работают мастера Дубна, Луцка, Кременца (ризны иконы Волынской Богоматери, Богоматери из церкви на Сурмичах в Дубне, Богоматери Николаевского собора в Кременце).

Оригинальную группу памятников провинциальных мастеров составляют произведения ювелиров города Бучача (Николаевская и Покровская церкви). Для них характерны высокий рельеф, сочная и лаконичная моделировка. Иногда работы этих мастеров поднимались до значительного уровня (Евангелие середины XVIII в. из Лубен), а некоторые являются подлинными шедеврами, например серебряная дарохранительница из Покровской церкви города Ромны с такой надписью: «Сооружена сия гробница коштом жителем роменским Иваном Сліпенченком з женою своею Екатериною в 1769 г.» (илл. 185). Сложная по композиции, состоящая из нескольких ярусов, дарохранительница украшена по углам изящными фигурками архангелов с рипидами в руках. Нижний ярус имеет серебряные доски, сплошь покрытые ковром растительного орнамента, состоящего из роз. На втором ярусе с четырех сторон барельефы страстных сцен (илл. 186). Моделировка формы, композиция сцен, пропорции фигур безукоризненны.

В конце XVIII века в ювелирных изделиях господствующим становится рокайльный орнамент, будь то оклад Евангелия конца XVIII века, изготовленный в Сумах, оклад Евангелия № 165 из Киево-Печерского государственного историко-культурного заповедника либо оклад Евангелия из Гощи (конец XVIII в.). Все они как будто вышли из одной мастерской. В моделировке же форм, в стилистических особенностях сюжетных композиций и в характере прорисовки складок чувствуется больше сдержанности, равновесия, они предвосхищают стиль классицизма, пришедший и в ювелирном искусстве на смену стилю барокко.

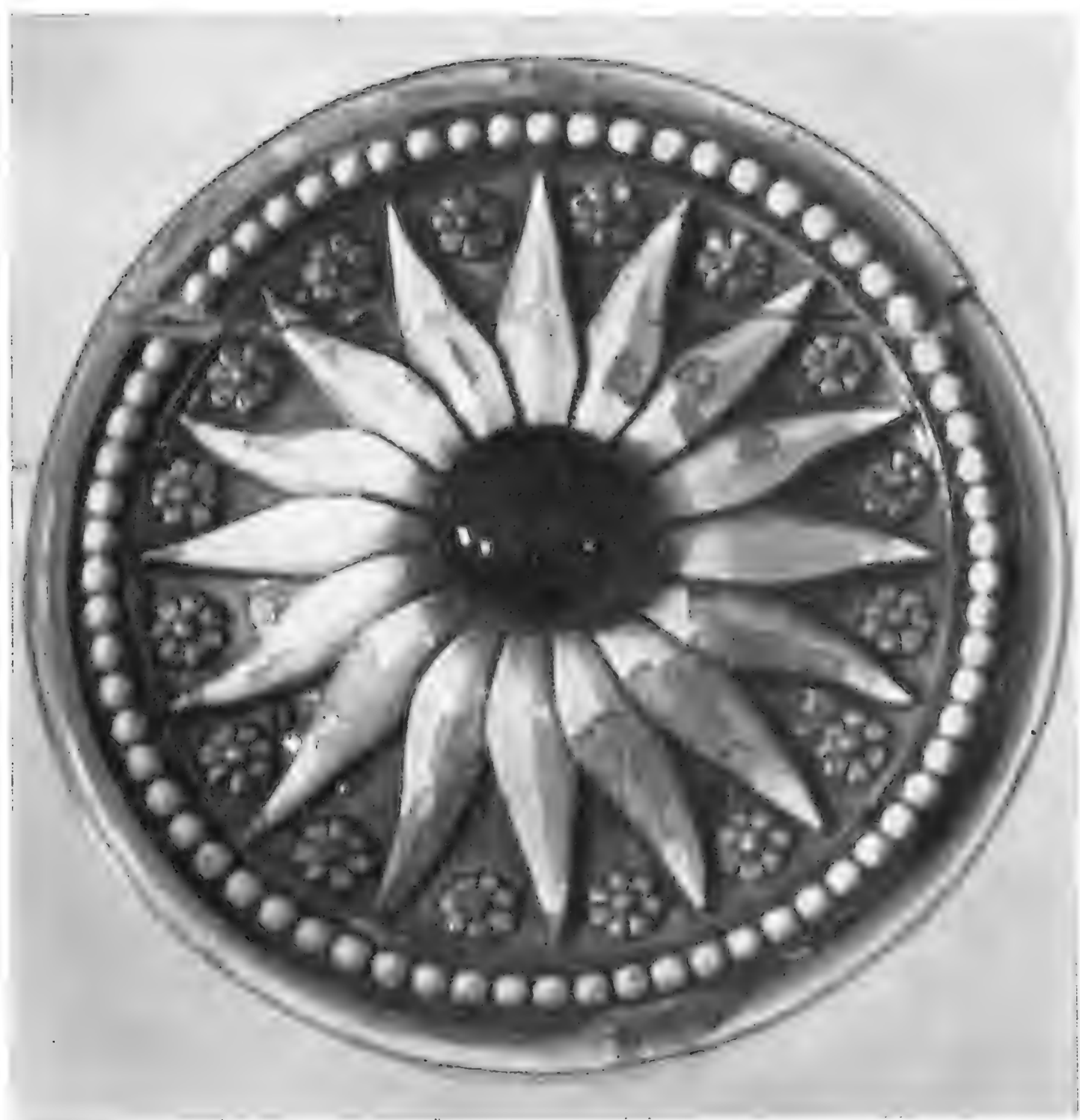
Непосредственно с бытом связаны такие виды декоративно-прикладного искусства, как стекло, керамика, ковры.

Стеклодельные мастерские — гуты, особенно многочисленные в воссоединенной части Украины, произво-



185. Дарохранительница из Покровской церкви в г. Ромны. Серебро. 1769 г

186. Дарохранительница. Фрагмент



187, 188. Керамические розетки. XVIII в.

дили дутое и хрустальное стекло: бутылки, штофы, стаканы, чарки, сулеи, куманцы, а также фигурную посуду в виде медведиков, свинок, баранов и т. п.

Керамика рассматриваемого периода — это главным образом керамика архитектурная и кафли (илл. 187—190). В Киеве, близких к нему районах, на Черниговщине и в других местностях вырабатывались керамические архитектурные вставки (майолика на фасаде Черниговского коллегиума, например). Кафли делали рельефные, с зеленой или коричневой поливой, и расписные с разнообразными мотивами. Тут была и цветочная роспись, и казаки на конях, и аллегорические и, особенно в конце XVIII века, жанровые сцены.

Ковры — килимы служили украшением жилища. В конце XVII—XVIII веках килимы изготовлялись полосатыми или с цветочным орнаментом, причем в характере орнамента довольно полно отражались давние связи Украины как с Востоком (мотив свободно растущих цветов), так и с Западом, в частности с Молдавией и странами Балканского полуострова (геометризированный растительный орнамент).

Во второй половине XVII века все более щедро украшаются живописью памятники украинского деревянного зодчества. Большинство церквей Украины имеет разновременные росписи, представляющие собой разные стили, школы и творческие мастерские, ставившие перед собой порой различные идейные и формальные задачи. Но почти всегда эти произведения несли в себе отголоски животрепещущих вопросов времени. И при всей стилистической пестроте живопись в храмах почти всегда звучит в одном ключе с другими видами декоративного искусства: резьбой иконостасов, сдержанной, полихромной в XVII веке и сверкающей позолотой, ажурной, иногда вычурной в XVIII, иконами в резных киотах и на стенах, рушниками, расписанной мебелью.

Воспитанная веками чуткость мастеров к архитектурной слаженности интерьера, к соподчиненности всех его элементов, к решению живописных задач стенописи способствовала созданию своеобразных ансамблей. Тот же принцип гармонии разнообразного декора был характерен для крестьянского и городского жилья. Павел Алеппский писал, что даже деревянные кельи Киево-Печерского монастыря были «разрисованы и расписаны красками и украшены всякими картинами и превосходными изображениями, снабжены ...очагами с красиво расписанными изразцами... Каждая келья изукрашена всякого рода убранством, красива, изящна, опрятна, так что веселит душу входящего в нее и прибавляет жизни ее обитателям»¹⁰². Можно предположить, что подобное ощущение испытывали и прихожане в храмах, где эстетическое начало в убранстве играло огромную роль. В настенных росписях народные представления о праздничной торжественности прихотливо переплетались иногда с господствующими в то время в искусстве барочными тенденциями.

Сохранились расписанные церкви главным образом в Галиции и Закарпатье. О монументальной живописи деревянных храмов Приднепровья мы судим лишь по известным небольшим фрагментам росписей

в куполе Троицкой церкви села Пакуль Черниговской области (1710), церкви на Аскольдовой могиле в Киеве и по данным Павла Алеппского. Внимательный гость Украины заметил росписи в куполе деревянной церкви Густынского монастыря, а в Умани — «величественную высокую церковь», «которая вся расписана и построена из дерева». Последнее свидетельство дает некоторые основания и для предположения, что церкви могли быть украшены живописью и снаружи. Большинство храмов декорировали провинциальные мастера, близкие к народным, отсюда наивность, присущая их творчеству.

Для Галичины одним из наиболее ярких и характерных памятников является церковь Юры в Дрогобыче. Храм расписывался на протяжении столетия. Самая ранняя живопись — северной и южной стен нефа — относится к 1657—1658 годам и несет в себе типичные идейно-стилистические приметы эпохи. На северной стене изображены святые, сцены «Страстей» (19 сюжетов), «Акафист Богоматери» (25 сцен), на южной — «Страшный суд» и 13 сюжетов «Акафиста Христу». Как и в первой половине XVII века, эти сюжеты утверждали в рамках религиозной легенды высокие патриотические идеалы эпохи. Несмотря на неудачи и многие поражения, национальная и социальная борьба на Правобережной Украине, находившейся под гнетом панской Польши, не прекращалась. В самом Дрогобыче горожане неустанно боролись против социального угнетения и насильственного введения унии. Украшение в 1657 году церкви Юры, перенесенной в Дрогобыч из села Надиева, было своеобразным актом утверждения гражданских прав украинцев. И поэтому естественны в росписи этой церкви сюжеты, воспитывающие стойкость и мужественность, твердость и непреклонность в убеждениях, а тема страстного цикла с его идеей жертвы в XVII веке толковалась как раз таким образом. Декоративная система росписей построена в соответствии с принципами свободного отношения к поверхности стены, на которой в расчет не принимались такие элементы, как, например, окна. На северной стене разновеликие клейма сгруппированы вокруг центрального сюжета «Распятия» над окнами, превосходящего все клейма размерами.

Мастер увлечен своим рассказом и желанием как можно убедительнее изобразить все подробности сюжета. Рисуя интерьер, он обнаруживает некоторое представление о перспективе («Приведоша Иисуса Христа во преторий», «Умы Пилат руци»), стремится изобразить конкретную архитектуру, пейзаж («Моление в огороде»). Определенный интерес мастер проявляет к бытовому костюму, менее всего внимания уделяя самому драматизму событий. Только одна композиция, которую зритель мог видеть близко, стоя на хорах, вырывается из спокойного повествования, это — «Бичевание Христа» (илл. 192). Сцена увеличена в размерах, неожиданна своими трагедийными нотами. Предельно выразительна обескровленная обнаженная фигура Христа, избиваемого воинами, на фоне темно-серых арочных проемов, золотисто-охристых и черно-серых костюмов воинов. Здесь есть умение увидеть главное и опустить детали, есть простота и смелость рисунка, доступные только большому художнику.



180, 190. Керамические кафли. XVIII в.

Северная стена расписана в теплой гамме, в которой преобладает золотистая охра, коричневые, серые, красно-коричневые краски; иногда художник пользуется черным контуром. Краски южной стены — светлые, что объясняется, видимо, ее затененностью: много голубого, зеленого, светло-серого. Эту стену расписал, возможно, другой мастер. Его рисунок анимичнее, композиции более архаичны. В иконографии «Страшного суда» необычна фигура Богоматери из «Деисусной» композиции с указующим повелительным жестом; она как бы сама вершит суд. Много наивных, непосредственно наблюдаемых черт в изображении групп нагих осужденных грешников. Сказочным, фольклорным ароматом овеян павильон, изображающий рай. Его арки украшены модными тогда йониками. Тот же мотив черной и белой краской, в подражание резьбе, нанесен в XVIII веке на полукружия северной и южной арок нефа.



191. Пир у Ирода. Роспись церкви Юра в Дрогобыче. 1711—1714 гг.

К 1691 году относится декор западной арки нефа с хорами (композиция «Древо Иесея») и восточной арки бабинца («Покров Богородицы»). Обе композиции написаны мастером, в котором декоративное чувство безусловно воспитано народным искусством. Его отличает размашистое письмо, непосредственность приема, яркая палитра, любовь к сочному орнаменту.

В 1711—1714 годах выполнена роспись стен бабинца, который представляет собой как бы самостоятельную церковь на хорах. Эта роспись решена в цвете с большим вкусом, но в особом ключе — здесь есть известная станковость приемов. Такие сюжеты, как «Пир у Ирода» (илл. 191), «Тайная вечеря», «Бегство в Египет», трактованы как жанровые сцены, утратившие непосредственную зависимость от религиозной иконографии. Они скорее напоминают гравюры. Значительное место здесь отведено интерьеру, костюмам, бытовым деталям и пейзажу. Несколько необычная композиция на восточной стене притвора «Три синайских горы» выполнена на основе львовской гравюры 1688 года¹⁰³. В маленьком пространстве храма можно было рассмотреть все подробности этой своеобразной карты «святых мест» с детальным комментарием-указателем и массой наглядных иллюстраций, среди которых батальные сцены, «Переход

через Чермное море», караваны верблюдов, архитектурные памятники и т. д. Несмотря на картинность и некоторую изолированность каждого сюжета, они смотрятся слаженно благодаря орнаментам, которые, окружая и оплетая их, связывают живопись с плоскостью стены.

В 30-х годах XVIII века над иконостасом была расписана восточная арка нефа. На ней изображались мученические смерти апостолов¹⁰⁴. Вероятно, в середине XVIII века «старанием брацкѣм коштом Григория Проскурки» был украшен центральный купол храма. В фигурах ангелов ощутимы барочные тенденции, которые несколько спорят с компактностью решения интерьера. Ранее, в 1675 году, в другой дрогобычской церкви — Воздвижения Честного Креста на эмпоре был расписан придел Иоанна Предтечи. Несмотря на подробно разработанную программу, может быть слишком насыщенную для такого маленького помещения, художники сумели сохранить логическую ясность и декоративное единство. Тема Иоанна Предтечи здесь соединена с кругом сюжетов, обязательных для иконостаса. Так как площадь восточной стены не вмещала их, они написаны на северной и южной стенах. Доминировала среди композиций фигура Иоанна Крестителя с западной стороны.

Автор росписи на восточной стене — самый квалифицированный мастер, которому свойственна свободная живописная манера и чистота светлого колорита. В «Распятии» ему удалось передать ощущение воздушности среды, особой пленэрности. Благородно по цвету изображение среди белых колонн Христа — иерея, облаченного в светлые орнаментированные одежды. Мастер цикла Иоанна Предтечи предельно лаконичен в средствах. Он предпочитает несколько схематично компоновать, обходиться минимальным количеством похожих друг на друга персонажей, добиваться строгих и четких силуэтов. Слегка шаржированные лица и мещанско-шляхетские костюмы действующих лиц не снижают торжественности речи художника. Его плотная живопись в коричневато-охристой гамме рассчитана на контрасты темного и светлого. Мастер избегает лишних деталей, иллюстративных подробностей. Даже в таком сюжете, как «Пир у Ирода», он не поддавался соблазну жанрово интерпретировать тему.

К повествовательности более склонен автор большой композиции, имеющей вид картины, помещенной на западной стене под «Иоанном Крестителем» — «Мария и Зосима». Многоплановый рассказ с различными эпизодами ведется как бы в пейзаже-панораме, где маленькие фигурки потеряны среди холмов, рек и морей, среди стволов деревьев с пышными кронами. Здесь налицо рождение новой манеры. Если в рисунке фигур художник несколько наивен, то в пейзаже он достигает необыкновенных эффектов. Вооруженный охрой, сажей и коричневой краской, мастер пишет изящные силуэты деревьев, лиственных и хвойных, любясь изысканным изгибом и кружевом ветвей; с легкостью обобщает детали (например, листья в кронах), добиваясь ощущения воздушности и пленэрности. Его живопись на небольшом расстоянии выглядит акварельной; в сдержанный по цвету пейзаж хорошо вписаны фигуры людей в темно-красных, иногда нежно-голубых одеждах, архитектура, кораблики на море и т. д. Почти равноценную с живописью роль играют тексты, которые сопровождают изо-



193. Св. Параскева. Роспись церкви Николы Горишнего в селе Среднее Водяное Закарпатской области. Середина XVII в.

бражение, комментируют его, поэтому и написаны они так, чтобы их можно было читать, — черным по белому или белым по черному. Новеллистичность, литературная занимательность становятся характерной приметой искусства, придают ему светский характер, уводят его от образцов, которые веками были обязательными для художников.

В 1684 году, видимо, мастерами львовской школы, была выполнена живопись в Троицкой церкви (1654) в селе Сихове. Близостью ко Львову можно объяснить желание заказчиков увидеть на стенах своего храма такую широкую религиозно-дидактическую программу, которая могла быть доступной разве что столичному зрителю. Роспись крохотного интерьера вместила большое количество самых разнообразных сюжетов и изображений. В подборе тем слышны тревожные ноты: здесь и сцены из «Апокалипсиса», и образ Ионы, выброшенного китом на берег для молитвы о граде, которому грозит разрушение, и любимая Западом тема «Искусство умирать» — «Ars moriendi». Многословность и морализаторство обрушивались на посетителя каскадом изображений, что было характерным веянием времени, когда распространилось



192. Бичевание Христа. Роспись церкви Юра в Дрогобыче. 1657 г.



194. Уверение Саула. Роспись собора Троицкого монастыря в Чернигове. 70-е гг. XVIII в. Фрагмент

влияние барокко. Живопись выполнена мастерами, имеющими хорошую профессиональную подготовку и свободную манеру письма. (О ее цвете из-за запыленности храма трудно судить.)

Из карпатских ансамблей живопись церкви Никола Горишнего (Нагорного) в селе Среднем Водяном Тячевского района Закарпатской области пока следует считать самой ранней. Здесь выдержаны монументальные нормы, идущие, видимо, от декора каменных сооружений.

Страстной цикл, занимающий северную и южную стены, опоясывает храм четким регистром крупных клейм. Ясные силуэты, хорошо читающиеся в цезурах голубого фона, создают неторопливый ритм. Для автора, скупое, в календарной последовательности излагающего события легенды, характерно стремление к сдержанности и лаконичности рассказа. Чтобы сохранить единство живописи с плоскостью стены, мастер делает легким архитектурный стаффаж и в решении пространственных задач пользуется в основном группировкой фигур. Светлая гамма с преобладанием серых, голубых цветов, оживленных золотистой охрой и желтой, иллюзорно расширяет маленькое помещение нефа.

В соответствии с замыслом сцены лишены напряженного драматизма. Лирический образ Христа окружен фигурами добродушных воинов, и этот простонародный типаж придает росписи несколько эпический строй. Ему вторят и росписи притвора (бабинца), где прихожанина встречали образы святых и «Страшный суд» на восточной стене. В центре свода композицию венчает изображение «Знамения».

Маленький притвор выглядит торжественным и строгим: иератичные фигуры святых, среди которых изображен священник иерей Никоря, выдержаны в мажорном напряженном колорите. И лишь лирическая интерпретация женских образов вносит жизненные ноты в росписи (илл. 193). Женские лики (так же, как и лик Христа в нефе) написаны с особым изяществом. У них одухотворенные, слегка улыбающиеся лица с своеобразными удлинёнными глазами и тяжелыми веками. Мягкая охристая карнация и уверенный, предельно лаконичный рисунок, свободный от иконных формул, свидетельствуют о новом подходе к образу человека. Автор мужских фигур в бабинце, напротив, приверженец архаичных приемов, и его образы отличаются суровостью и аскетизмом¹⁰⁵.

Своеобразна живопись XVIII века на стенах Николаевской церкви села Колодное. Жертвенно-литургической теме, как обычно, посвящен алтарь, но его замысел лишен уже композиционной целостности. Художники, работавшие здесь, были разной квалификации и уровня мастерства, к тому же они, видимо, писали наскоро, не позаботившись о том, чтобы как следует подготовить поверхность сруба под живопись.

Сюжеты западной стены нефа, иллюстрирующие историю Адама и Евы, подкупают наивной непосредственностью: в симметричной композиции выразительны жестикულიрующие фигурки прародителей, занятых мирскими делами: Адам копает землю, Ева прядет. Пейзаж еще имеет много условностей, изображение деревьев напоминает древние миниатюры. На северной и южной стенах нефа размещен страстной цикл. И хотя в стенописи можно заметить неко-



195. Изгнание торгующих из храма. Роспись Троицкой надвратной церкви Киево-Печерской лавры. Первая половина XVIII в.

торую дробность композиций и живописных приемов, она хороша своей насыщенной мажорной колористической гаммой.

В Успенской церкви села Новоселица расписан только неф, иконография которого не совсем обычна. На своде — «Знамение», «Вседержитель» и ветхозаветные сюжеты «Жертвоприношение Исаака» и «Убийство Каином Авеля». На северной и южной стенах — апостолы и пророки (первоначально они были изображены и на восточной стене, теперь закрытой иконостасом). Часть северной стены занята росписью «Страшный суд»¹⁰⁶.

Со второй половины XVI века тема «Страшного суда» на Украине получила особое значение: народ искал в ней ответа на вопросы, связанные с острыми

социальными и национальными противоречиями эпохи; простой человек жил надеждой на торжество справедливости и утешал себя этой надеждой. Народные мастера редко устрашали адом, чаще всего они не столько изображали зло, сколько утверждали добро. Поэтому так оптимистично большинство икон и росписей на эту тему. В них с искренним юмором высмеивались человеческие пороки и слабости, клеймилось социальное неравенство. В новоселицкой композиции в ад отправляется, приплясывая, легкомысленная молодница, одетая в украинский народный костюм, а в раю вместе с Богородицей и библейскими пророками помещен запорожский казак. Автор, этот неизвестный Вакула, чистосердечно стремился доказать реальность изображаемого: его рай, как образцовая крепость, обнесен оборонной стеной с башнями, бойницами и машикулями, а «горный град» Иерусалим представлен в виде пятикупольного украинского храма. Несмотря на то что в росписи много конкретных деталей (порталы, оковка дверей, купола с заломами), вся композиция пронизана несколько фантастическим ароматом. Как гласит надпись под «Страшным судом», заказчик, «рабъ божи Юра Петришинъ сеє второе пришествие дал змалювати за здорове свое и за отпущение грехов...».

Единственная композиция, уцелевшая от декора Николаевской церкви в Берегомете Черновицкой области (Буковина), — это также «Страшный суд»¹⁰⁷. Стилистически роспись близка галицким памятникам и свидетельствует о безусловных творческих контактах буковинских и галицких мастеров. Они проявляются в приемах предельно простого рисунка, в типе округлых славянских лиц, в образном строе произведения, на котором ощутимы воздействия иконы. Здесь так же, как и во многих других «Страшных судах», можно найти грешную шинкарку, разбойников, нечестных ремесленников. В стенописи церкви привлекает благородство колорита, построенного на сочетании теплых охристых фонов и звонких синих, зеленых и темно-коричневых силуэтов.

В XVIII веке характер настенных росписей несколько меняется: сильная декоративная струя, идущая от народных истоков, уживается в них с настойчивым стремлением духовенства к ученому аллегоризму, сложному иносказанию; непосредственность образного мышления, свойственная народным мастерам, переплетается часто с вычурностью и манерностью, со стремлением к внешней эффектности. Таковы противоречивые проявления барочных тенденций в украинской росписи.

Показательны в этом отношении росписи храма в селе Александровке Закарпатской области (1779), автором которых был Стефан, художник Терембелский. Здесь преобладают библейские сюжеты, темы Апокалипсиса, примеры аскетизма, напоминания о бренности бытия. Вместе с тем мастеру глубоко чужда схоластическая церковная концепция изображений, поэтому некоторые образы получили у него светское истолкование; так, его великомученицы на северной стене выглядят дамами того времени. Затейливый растительный орнамент, заполняющий пустоты на западной стене притвора, где изображен, как обычно, «Страшный суд», смягчает впечатление, производимое этой композицией. В декоративной систе-

ме храма утрачивается единство живописного убранства и архитектуры. Излюбленной формой обрамлений мастеру служат медальоны, украшающие храм наподобие станковых произведений.

В памятниках монументальной живописи в деревянных церквях можно найти контакты с аналогичными произведениями немецкого, тирольского, польского искусства (росписи в Данбровке Польской, XVII в., в Оравке, 1711 и др.) и венгерского (росписи в селе Четаве Закарпатской области, сделанные венгерскими мастерами в 1753 и 1773 гг.). При всем том росписи деревянных церквей — очень своеобразная, щедро обогащенная чертами народности линия развития украинской монументальной живописи, особенно во второй половине XVII века.

Киев был крупным художественным центром, во многом определявшим стилистические особенности творчества мастеров на территории всей Украины. Этот город сохранял свой многовековой художественный авторитет не только для Украины, но и для всего православного славянского мира. Ф. Буслаев отметил, например, что со второй половины XVII века в русских иконописных подлинниках новые редакции иконографии возникли под прямым воздействием художественной практики киевских лаврских художников. Иконописная мастерская Киево-Печерской лавры в XVII—XVIII веках получила особую популярность, в нее стекались ученики самых различных национальностей, среди них было значительное количество болгар и сербов. Известна активная деятельность киевских мастеров в Сербии. Произведения Лаврской школы, Софийской малярни, книги киевской печати были в церковном искусстве до некоторой степени законодателями вкуса, образцами, в которых воплощались новые художественные тенденции, уживавшиеся с освященными преданиями традицией.

Хорошо оснащенная образцами мастерская Киево-Печерской лавры расширяла кругозор художников, знакомила с большим ассортиментом западноевропейских гравюр XVI—XVIII веков. В числе «кужбушек», как называли в мастерской образцы, сохранились анатомические таблицы частей тела. «Кужбушки» учили перспективе, которой мастера умело пользовались в пейзаже и в интерьерных композициях. Собственно каноническая композиция, ранее имевшая почти магическую силу, утратила свое значение. Материальный мир стал объектом самого пристального внимания художника, и это привело к изменению всего образного строя живописи. Для Украины характерно то, что светские идеалы прекрасного проникали во все сферы религиозного искусства, в котором реалистические общеевропейские приемы претворялись в своеобразном сплаве с чертами местными.

Несмотря на то что мастерскую Киево-Печерской лавры возглавил итальянец В. Фредеричче¹⁰⁸, а многие граверы получили образование за границей, интерес к местным народным традициям не ослабевал. Народные картинки и орнаменты, которые можно найти в киевских «кужбушках», говорят о сознательном обращении к народным истокам.

Наряду с Киевом на Украине в это время существовало несколько крупных и мелких художественных центров и мастерских. В XVIII веке, когда началось



196. Архангел Михаил. Иконостас церкви св. Троицы в Жолкве (ныне г. Нестеров Львовской области). 1722 г.

усиленное заселение и широкое строительство на Слобожанщине, возникла настоятельная потребность в местных кадрах художников; при вновь организованном в 1726 году Харьковском коллегиуме были открыты рисовальные классы. Менее зависимая от традиций религиозной культуры область Украины имела в XVIII веке учебное заведение, дающее, пожалуй, наиболее светское и многостороннее научное образование. Фундаментальные знания в области точных и гуманитарных наук не могли не сказаться на преподавании изобразительного искусства, особенно после того, как при коллегиуме в 1765 году были открыты «новоприбавочные классы», которые через два года возглавил возвратившийся из Петербурга академиком ученик И. Аргунова харьковчанин И. Саблуков. «Судя по всему, после Академии художеств это была наиболее серьезная художественная школа»¹⁰⁹, где вся система преподавания была тождественна академической. Школа хорошо была оснащена образцами, полученными из Москвы и Петербурга. Известны имена и последующих преподавателей школы: Л. Калиновского, С. Маяцкого, В. Неминущего — учеников И. Саблукова и Д. Левицкого. Однако до сих пор недостаточно изучено творчество художников, вышедших из стен коллегиума, «которые бы, оставаясь (в Харьковском крае), могли своим искусством приносить пользу местному обществу»¹¹⁰.

Происхождение школы в селе Борисовке Грайворонского района, близ Белгорода, связано с именем Петра I, который остановился в имении кн. Б. П. Шереметева после Полтавской битвы, в 1709 году. На него произвели впечатление иконы, народные картины, писанные крепостными художниками, и он распорядился основать в Борисовке живописную школу.

С конца XVII века в Галичине, наряду со Львовом, значительным художественным центром становится Жолква (Нестеров), где, кроме польских и иностранных, успешно работали и украинские художники.

Известны, кроме того, мастерские в Судовой Вишне, Дрогобыче, Самборе, Почаеве, Чернигове, Полтаве, Новгороде-Северском. Возможно, была мастерская и у гетмана Ивана Самойловича в Батурине. Многие художники были сосредоточены при типографиях. Большой объем производившихся повсеместно монументальных и иконописных работ дает достаточное основание говорить о том, как много художников получило профессиональную подготовку и трудилось на территории всей Украины.

В монументальной живописи памятников каменной архитектуры особое значение приобретали росписи Киева, к сожалению, лишь фрагментарно дошедшие до наших дней. Из произведений, относящихся еще к XVII веку, по-видимому, наиболее интересны были росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры, историческая судьба которых оказалась трагичной. Написанная во второй половине XVII века портретная галерея князей была повреждена грандиозным пожаром, охватившим лавру в 1718 году. Подновленная и дописанная в XVIII и XIX веках, стенопись была варварски уничтожена в 80-х годах XIX века. Гибель собора в годы Великой Отечественной войны окончательно унесла с собой живописные шифры почти десяти столетий, возможно, хоть частично сохранившиеся на его стенах¹¹¹.

В течение XVII—XVIII веков расписывается и София киевская. Некоторые из росписей помещались там, где были утрачены фрески, некоторые, напротив, беззастенчиво вторгались в декоративно-идейную систему древней живописи, нарушая ее строгий и стройный лад.

От написанных в 1708 году пяти композиций Вселенских соборов уцелела только одна — на западной стене галереи. Она отличается монументальной торжественностью замысла, некоторой статичностью фигур и характерной для XVIII века пышной изукрашенностью орнаментами одежд всех персонажей. Так как Вселенские соборы, размещавшиеся в центральном нефе и трансепте, должны были быть новой безусловной идейной доминантой храма, они подавляли насыщенностью цветом и плотностью масляной живописи матовую фреску XI века. Художники XVIII века в редких случаях с этим считались. Чаше же всего композиции картинно размещались рядом с фреской, диссонируя с ней станковостью форм («Чудо св. Михаила» в Михайловском приделе) или же споря с монолитностью архитектурного ансамбля («Ветхий деньми со славославящими царями» на хорах).

Пожалуй, самым ярким и убедительным живописным комплексом первой половины XVIII века являются росписи Троицкой надвратной церкви Киево-Печерской лавры (1734), почти полностью дошедшие до наших дней. Маленькая надвратная церковь XII века после пожара была и снаружи и изнутри одета в новые живописные одеяния. Предполагают, что в ее росписях принимали участие лаврские художники Больнического монастыря — иеромонахи Иоанн, Игнатий и Питирим Шаума¹¹². К работе над приделом и наружной стенописью были привлечены мастера И. Кодельский и А. Галик¹¹³.

Эта небольшая церковь благодаря живописи и лепнине приобрела праздничный импозантный вид, вводящий в атмосферу новых вкусов и убеждений. Здесь ощущается смелая попытка преодолеть аскетичность ее древнего облика, привнести в него пышность и светскость, пронизывающие все украинское искусство 20-х — 40-х годов XVIII века.

Уже в приделе прихожанина, поднимающегося по лестнице, сопровождали изображения, уводящие его от религиозного настроения. Монашеские фигуры терялись в хоре праведников и праведных жен с полнокровными румяными лицами, в ярко декорированных облачениях. Они свободно размещены на стенах среди пейзажа и экзотических животных. Изображения праведников своими четкими силуэтами, плоскостной трактовкой орнаментов близки к распространившемуся в это время типу портрета — контрефекта (французское «contrefaire», немецкое «konterfeien» — изображать, копировать). В то же время здесь появилась реалистическая конкретность характеристик и тщательность в передаче материальности тканей.

Стремясь иллюзорно расширить тесную церковь, живописцы пренебрегали ее архитектурными формами. Иногда они использовали типично барочный прием преодоления замкнутости архитектурного пространства, и тогда в куполе писали в ракурсе «Троицу», окруженную облаками. Большинство же сюжетов решалось на фоне перспективно развернутых пейзажей или интерьера, в которых не принимались в расчет



197. Иконостас церкви Преображения в селе Большие Сорочинцы
Полтавской области. 1732 г.



198. И. Кондзелевич. Вознесение. Фрагмент иконы из Богородчанского иконостаса церкви скита Манявского. 1698—1705 гг.

реальные формы архитектуры. Мастера стремились как бы окутать живописью пространство церкви, придать ей новую масштабность. В интерьере усилены торжественные ноты: живописи вторит золоченый иконостас, расписанные стасидии, двери. Над стенописью работало несколько мастеров. Один из них — хорошо знающий западные гравюры, но по-своему их претворивший в композициях нижнего регистра росписей. Его работы несколько напоминают гобелены. Они благородны по колориту и тонки по цветовым отношениям. Сюжеты, как уже говорилось, разворачиваются в пейзаже, который художник пишет с большим пониманием пространственно-живописных задач. В Троицкой церкви вообще ощущается увлечение пейзажем. Он не только среда, в которой действуют герои легенд («Крещение апостолом Филиппом эфиопа», «Иоанн на острове Патмос»), пейзаж с ветвистыми деревьями мы находим и на всех предметах

мебели — спинках стасидий, дверцах шкафчиков; природа с познанной ее красотой как бы вторгается во все сферы искусства.

Автора росписи «Изгнание торгующих из храма» на северной стене (илл. 195) привлекал пафос барочной живописи, он свободно пользовался ракурсами, хорошо знал анатомию и перспективу. Некоторой статичностью композиции, интересом к каждому характеру отличается сюжет «Никейский собор», в котором исследователи видят портретную галерею современников. Декоративная звучность цвета и несколько плоскостная манера отличают росписи алтаря, иллюстративная тщательность и пестрота колорита присущи автору сюжетов, написанных на столбах.

Троицкая церковь подкупает единством своего декоративного замысла и цельностью мироощущения. Однако здесь нельзя не увидеть борьбу различных стилистических и идейных тенденций в искусстве: барочных стремлений и традиций средневекового искусства, монументальных приемов — со станковыми, стремление церковников к сложной схоластической религиозной программе и живое мироощущение художников. Росписи высоко ценились современниками, их воздействие ощутимо и в сербской живописи (стенопись церкви монастыря в Крушедоле, 1750).

О живописи Приднестровья, несомненно находившегося под сильным воздействием Киева, можно судить по некоторым уцелевшим фрагментам некогда грандиозных ансамблей.

От росписей 70-х годов XVII века в Троицком соборе Густынского монастыря до наших дней дошел только портрет гетмана Ивана Самойловича, расположенный на северо-западном пилоне церкви. Композиция его типична для репрезентативного украинского портрета с характерным подчеркиванием героической сдержанности и импозантности. И. Самойлович изображен в полный рост на фоне драпировки, со всеми официальными знаками достоинства. Осыпавшаяся живопись затрудняет анализ декоративных качеств портрета, хотя рисунок дает основание говорить о профессиональной грамотности автора¹¹⁴.

Живопись на стенах Троицкого собора в Чернигове была почти сплошь переписана в XIX веке. Недавние исследования реставраторов показали, что она относится к разным периодам XVIII века. Здесь и декоративные, написанные с монументальным размахом произведения (илл. 194), и композиции, сделанные с тщанием миниатюриста, и картины, украшенные рокайльными рамами, напоминающие станковые.

Немногие сохранившиеся в Полтаве образцы монументальной живописи (на полотне) приписываются мастерам борисовской школы. Очевидно, они расписывали к приезду Екатерины в Полтаву в 1776 году один из залов Крестовоздвиженского монастыря¹¹⁵. Сохранившееся полотно «Апофеоз Петра» свидетельствует о том, как стойки были в украинском искусстве конца XVIII века барочные тенденции. Эта картина являлась вольной копией с гравюры Д. Галяховского 1709 года. Борисовские мастера внесли в нее стилистические элементы, присущие иконописи и портрету того времени. Фигура Петра в виде Георгия Победоносца, попирающего геральдического льва, на фоне Полтавы отличается от изображения на гравюре Галяховского большей статичностью и репрезен-



199. И. Руткович. Явление Христа Марии Магдалине. Икона из иконостаса церкви села Волицы Деревлянской. 1680 г.



200. И. Бродлакович. Архангел Михаил. Икона. XVII в.

тативностью, характерной более всего для украинской живописи XVIII века.

Литературные источники сохранили значительное количество сведений о росписях светских зданий, не дошедших до наших дней. Так, не уцелела живопись с галереей портретов и мифологическими сценами на стенах Киевской духовной академии, в Переяславской семинарии (середина XVIII в.), в Архиерейском доме в Полтаве (1775), в резиденциях переяславских архиепископов в селе Андруши и белгородских епископов. Некоторые из этих произведений, судя по описаниям, имели сложную догматическую программу, моральные сентенции которой художники истолковывали жанровыми сценками из современного быта. И хотя большинство сюжетов было проникнуто идеологией господствующего класса, среди них были и такие, как изображение немилосердного пана.

Под воздействием петербургских вкусов в поместьях украинского и русского дворянства на Украине (во дворцах и усадьбах, построенных Камероном, Кваренги, Деламотом) декор был выполнен главным образом в стиле классицизма. Мифологические античные сюжеты и наряду с ними реальные местные пейзажи украшали стены дворца Завадовского в Ляличах, дворцов в Вишенках, в Козельце (Покорщина — имение Веры Дараган), органически и эффектно сочетаясь с архитектурой. Большинство росписей выполнено приезжими мастерами.

В 1787 году В. Боровиковский декорировал дворец, в котором должна была останавливаться Екатерина II, аллегорическими композициями, прославляющими императрицу как мудрую Минерву. Однако в дальнейшем творчество Боровиковского, как и других его соотечественников — Д. Левицкого, К. Головачевского, — связано с Петербургом.

В монументальной живописи Правобережья, которое по-прежнему оставалось в составе Речи Посполитой, господствовали стилистические тенденции барокко и рококо. В значительной степени они связаны с работой в городах иностранных мастеров. В замке Подгорцах исторические сцены исполняет голландский живописец И. де Брай (вторая половина XVII в.); в Жолкве итальянец М. Альтамонте создает грандиозные батальные композиции «Битва под Венной» и «Битва под Парканами». Болонскому мастеру К. Педретто приписываются росписи костела кармелитов во Львове, созданные около 1730 года, которым придается большое значение в дальнейшем развитии львовской стенописи. Рокайльные тенденции можно обнаружить в творчестве моравских мастеров, успешно работавших во Львове, — Й. Майера, придворного живописца Августа II, и сотрудничавших с ним Ф. и С. Экштейнов. Последние были авторами росписей костела иезуитов.

Польский художник Б. Мазуркевич, последователь болонской школы, декорировал Бернардинский костел во Львове (1738—1740) в стиле, близком к росписям костела кармелитов. Сотрудниками Б. Мазуркевича были художники Р. Бортницкий, И. Срочиньский и П. Волинский.

Во второй половине XVIII века во Львове выдвинулась семья художников Строиньских. Среди них особое место занял ученик Б. Мазуркевича С. Строиньский, которому принадлежат росписи костела бернардинцев в Крестонополе (Красноград, 1758), кафедрального костела во Львове (1770—1775), доминиканцев в Тернополе (1777—1779) и многое другое. Среди учеников С. Строиньского был Л. Долинский и автор декора Армянской церкви в Станиславе (Ивано-Франковск) — Я. Солецкий.

На Волыни и Подолии в это время работал венский мастер И. Прехтль, который выполнил декор кафедрального костела в Каменце-Подольском. Барочной помпезностью и иллюзорностью отличаются фрески Тринитарского монастыря в Браилове (60-е — 70-е гг. XVIII в.) кисти художника И. Праггля.

Провинциальное положение западноукраинских земель при австро-венгерской монархии приводило к упадку монументальное искусство, которое приобретало все более эклектический характер.

В украинской иконописи второй половины XVII—XVIII веков постепенно побеждало светское начало. Средоточие икон в храме — иконостас — становится не столько идейной, сколько декоративной доминантой интерьера. Иконостасы второй половины XVII века еще сохраняют строгую архитектоничность и уравновешенную симметричность элементов. В конце века ренессансная сдержанность хотя и преобладает над барочной динамикой, но колонны, картуши и царские врата становятся вычурнее. Уже в иконостасе Успенской церкви Елецкого монастыря в Чернигове (1669—1676) и собора Крупицкого монастыря близ Батурина



201. Покров Богоматери с портретом Богдана Хмельницкого. Икона из села Дашки Киевской области. Вторая половина XVII в.



202. Покров Богоматери. Фрагмент иконы из села Сулимовки. Середина XVIII в.

(конец XVII в.) есть стремление достичь пышности и богатства убранства в деревянной резьбе, как бы имитирующей металл. Однако в Троицкой церкви г. Жолквы в иконостасе (1722) максимально выявлены пластические возможности дерева.

К 30-м—40-м годам XVIII века иконостасы принимают самые вычурные формы, хотя в них остается своя конструктивная логика. Причудливая резьба покрывает сплошь всю предалтарную стену, создавая прихотливые комбинации растительных орнаментальных мотивов. В Преображенской церкви села Большие Сорочинцы (1732) поражает каскад разнообразных неповторяющихся орнаментов, преисполненный буйной, неумейной фантазии (илл. 197).

В иконостасах Преображенского собора Мгарского монастыря (50-е—70-е гг. XVIII в.), Троицкого собора в селе Межиречи (50-е—60-е гг.) появляются мотивы реальной флоры Украины, которая становится декоративным элементом и в лепке (интерьер Преображенского собора Мгарского монастыря), и в гра-

виуре, и в монументальной живописи. В соборе Рождества Богородицы в Козельце (1763) рокайльные элементы побеждают барочную необузданность форм. Резьбы становится меньше. Изящные картуши размещаются на цветных фонах, композиция снова обретает равновесие и стройность, обрамления икон получают более строгий профиль, а стройные уплощенные колонки подчеркиваются здесь тонкими каннелюрами.

Большую роль в появлении этих особенностей играют русские мастера и мастерские Петербурга, которые выполнили ряд работ на Украине, в том числе и иконостас Андреевской церкви в Киеве. В некоторых иконостасах все большее значение приобретает деревянная скульптура, которая вытесняет резьбу и до определенной степени живопись (Золочев, Николаевская церковь, 70-е гг. XVIII в.). К концу XVIII века классицизм станет ведущим стилем и в образном строе иконостасов.

Декоративные качества икон зависели в определенной мере от стиля и характера иконостасов, для которых были предназначены.

В XVII—XVIII веках художественный образ в иконе был существенно переосмыслен. Она утратила свои канонические формы, реалистические приемы спорили в ней с догматичностью содержания, а декоративные качества усиливали ее чувственно-конкретное звучание. Несмотря на стремление духовенства ввести в религиозную живопись символы, аллегорию, схоластическое морализирование, художники, даже в условиях монастырских мастерских, создавали произведения, проникнутые жизнеутверждающим мироощущением.

Среди украинских живописцев второй половины XVII и начала XVIII века особое место принадлежит художникам из Жолквы. В их творчестве сочетались древние традиции со смелым новаторством, своеобразное понимание образного языка иконописи с новыми реалистическими приемами (илл. 196).

Яркая творческая индивидуальность таких художников, как И. Руткович и И. Кондзелевич (один — мещанин, другой — монах), показала, насколько импульсивным было время, когда искусство настойчиво искало реалистические пути развития.

Руткович — иконописец, в творчестве которого, пожалуй, наиболее убедительно скрестились разнообразные тенденции украинского искусства конца XVII века. Склонность к новаторству, непреодолимая жажда исканий, стремление придать сюжету современное звучание уживались в нем с преданностью древним образцам, с безупречным декоративным чувством и ощущением ансамбля иконостаса. Сначала белокаменный «маляр» (из села Белый Камень Золочевского района на Львовщине), а затем, как свидетельствуют документы, жолквовский мещанин Руткович — автор нескольких подписных иконостасных комплексов, над которыми он работал, по-видимому, вместе с артелью.

Самый ранний из известных его иконостасов в Волице Деревлянской (1680—1682) привлекает смелостью цветового замысла, обращением к новым композициям и сюжетам. В праздничном ряду наблюдается жанрово-бытовое осмысление темы с использованием элементов современного интерьера, костюма



203. Распятие. Икона из г. Пирятина Полтавской области. Конец XVII в.



204. Портрет Ульяны Апостол в образе св. Ульяны. Икона из иконостаса церкви Преображения в селе Большие Сорочинцы Полтавской области. 1732 г.

и т. д. Более абстрагированный и условный характер носит цикл так называемой «Пятидесятницы», изображающий чудеса, совершенные Христом. Самым лучшим и поистине живописным является весь наместный ряд икон и изображения на диаконских вратах. Интерес к образу человека здесь сочетается с напряженностью колорита и смелостью декоративных сопоставлений цвета, с тем специфическим для Рутковича умением «зажигать» в свету ткань, которое станет опознавательной приметой его живописного почерка. Изображение на приделе «Явления Христа Марии Магдалине» носит настолько светский характер, что выводит произведение за границы иконописного искусства (илл. 199)¹¹⁶.

Два «Деисуса» 1682 и 1683 годов из Потелича знаменуют следующий шаг в творчестве художника, всегда склонного к индивидуальной интерпретации иконных форм. В обоих «Деисусах», обычно самых торжественных и догматических узловых звеньях иконостаса, изображены светские портреты заказчиков-мещан. Несмотря на некоторую примитивность рисунка, коленопреклоненные фигурки в костюмах горожан того времени преисполнены живого чувства и жизненной непосредственности.

Зрелым мастером предстает И. Руткович в иконостасе Скварявы Новой (1697—1699), первоначально предназначенном для жолковской Рождественской церкви (Львовский музей украинского искусства — ЛМУИ). В нем налицо виртуозность и высокая профессиональная подготовка живописца, склонность к светской картинности иконного образа и монументальная значительность замысла в целом.

Глубокий интерес к психологическому образу человека сказался в превосходных изображениях апостолов и архангелов. Прекрасному рисунку, пластичности фигур и выразительности лиц сопутствуют насыщенность цвета и чрезвычайно красивая манера письма. Реалистические принципы построения фигуры человека влекли за собой естественный интерес к материальности ткани, которую И. Руткович, однако, нигде не изображает натуралистически. Он опускает все несущественное, добиваясь изящества силуэта, линии, предельно обобщенно моделирует форму, тактично пользуясь глубиной тени и яркостью света. А свет у него всегда искрится, выявляя его талант живописца¹¹⁷.

В праздничных композициях художника много жанровой занимательности, интересных жизненных наблюдений и реалистических деталей: сцена жатвы в «Бегстве в Египет», интерьер в композиции «Христос у Марии и Марфы», пейзаж («Дорога в Эммаус»). Все это свидетельствует об осознанном стремлении мастера преодолеть вековую скованность искусства иконы.

И. Кондзелевич — один из авторов прославленного Богородчанского иконостаса, созданного в 1698—1705 годах для Воздвиженской церкви Скита Манявского (ЛМУИ, илл. 198). Кондзелевич родился в Жолкве, был монахом Белостоцкого монастыря на Волыни, где жил и работал как иконописец.

Художник тонкого вкуса, он избегал броских внешних эффектов, предпочитая скромную сдержанную палитру при тщательном рисунке. Сохраняя традиционную схему композиций в ряде икон, он в то же вре-

мя придавал своим произведениям новое эмоциональное звучание. Его привлекало реалистическое изображение человека, и в этом чувствовалась серьезная профессиональная подготовка художника. Созданные им образы наделены особой поэтичностью и возвышенностью духовного облика. Грустные и задумчивые персонажи вносили несколько меланхолическое настроение в каждый из изображенных сюжетов. Он мастерски решает многофигурные сцены, подчиняя массу людей выражению общих чувств. В «Успении Богоматери» Богородчанского иконостаса ему удается добиться подобного «хорового» звучания. Сюжет трактован как всенародное горе, к которому причастны не только избранные лица, но и толпа горожан. Кондзелевич мастерски владеет пространственными построениями, отчего усиливается ощущение массовости действия. Городской пейзаж в иконе — одно из первых конкретных изображений города в украинском искусстве.

До 1737 года следы творчества Кондзелевича обнаруживаются на Волыни в Загоровском монастыре, в Воцатине и Белостоке, где, судя по документам, художник жил до 1740 года и имел учеников.

Миграция мастеров из Галиции в другие области Украины была весьма распространенным явлением. Так, в Закарпатье успешно работал иконописец И. Бродлакович из Судовой Вишни, позже именуемый «маляр мукачевский». Его произведения отличаются простотой и ясностью образного мышления (илл. 200). Несмотря на широкую манеру письма, он оставался верен заповедным законам иконописи. Художника не привлекала повествовательная иллюстративность и картинность, он избегал жанровых ситуаций в решении сюжетов и материалистической достоверности деталей. Мир его образов чист и безыскусствен, каждый характер демократичен и душевно возвышен. Никола в одноименной иконе приветлив, архангел Михаил добр и решителен (Закарпатский художественный музей), Христос («Деисус», 1666) мягок и благодушен. Четкие силуэты фигур и орнаментированные фоны придают мажорную приподнятость всем произведениям этого одаренного мастера.

После воссоединения Украины с Россией крепнут творческие связи между русским и украинским народами. В 1682 году гетман Иван Самойлович пригласил к себе на работу из Оружейной палаты царского изографа Г. Зиновьева, который выполнил триптих, известный, по легенде, как «Деисус Самойловича» (Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР — ГМУИИ). Раскрытая на обороте иконы надпись свидетельствует, что икона была доставлена из Батурина — резиденции гетмана в Киев водным путем «на байдаках» для украшения «Великой Лаврской церкви». В характерном памятнике ушаковской школы проявилось скрупулезное отношение к анатомическому строению лиц, которое еще спорило с весьма традиционными приемами в моделировке тканей.

Глубокий интерес к образу человека приводит к тому, что во второй половине XVII века портрет завоевывает все большие права в иконе. На Приднепровье он получает распространение в иконах «Покров», в Галиции и на Волыни главным образом в «Воздвижении» и особенно в «Распятиях».



205. Святые жены. Икона из церкви в Конотопе. Середина XVIII в.



206. Святые жены. Икона из церкви в Конотопе. Середина XVIII в.



207. А. Ляницкий (?). Портрет Анастасии Красовской. XVIII в.

Известная икона «Покров Богоматери» (вторая половина XVII в.) из села Дашки на Киевщине с портретом Богдана Хмельницкого — типичное произведение эпохи (ГМУИИ, *илл. 201*). В композиции использован тип Богоматери, именуемый «*Madonna della misericordia*», который на Украине стали называть «Покровом». Иконография по схеме близка западным образцам (итальянским, немецким), хотя в нее наряду с коленопреклоненными фигурами мирян введены традиционные для русских и украинских икон изображения патриарха и царя. В произведении отвергнуты иконные формулы и заменены реалистическим, хотя и несовершенным рисунком. И все же памятник сохраняет символическое иконное звучание. При некоторой наблюдательности и меткости характеристики украинского гетмана остальные образы в нем достаточно условны. Мастер гораздо больше внимания уделял декоративным моментам: ткани изукрашены плоскостным орнаментом, а верх иконы — резным полихромным убранством. Изображение Богдана Хмельницкого рядом с царем дает основание исследователям видеть в иконе символ воссоединения Украины с Россией. Более конкретный портрет русского царя Алексея Михайловича помещен на иконе конца XVII века из села Вишенки (Киевщина) в аналогичной композиции «Покров»¹¹⁸.

Одним из самых замечательных произведений в портретной галерее современников является «Покров» в Спасо-Преображенской церкви Новгорода-Северского, отличающийся высоким профессиональным мастерством. В основу композиции положена владимиро-суздальская редакция сюжета, известная на Украине с XVI века. Однако она была существенно переосмыслена в новгород-северском памятнике, относящемся ко времени процветания города. В последней четверти XVII века здесь открываются типо-

графия и школа, сосредоточивается влиятельная группа образованных людей того времени. Все это, несомненно, помогло воспитанию безукоризненного вкуса художника.

Анонимный автор, которому икона, видимо, была заказана как апология новгород-северской знати, по своему решил этот традиционный сюжет. Композиционно были соблюдены привычные нормы: действие разворачивается на фоне иконостаса, который, как всегда в конце XVII—XVIII веках, изображен достаточно конкретно и реально. Но в толпе, заполнившей храм, нет принятых условных персонажей. Каждый образ не только наделен портретным сходством, он тонко и глубоко раскрыт психологически, что неожиданно в подобной иконе. Без всякого гротеска мастер дает и отрицательные характеристики персонажей и определяет свое к ним отношение — явление чрезвычайно редкое даже в портрете того времени. Здесь и внушительный гордый гетман Полуботок, и хитрый умный служилый¹¹⁹, и лстивый медоточивый юнец, и самоуверенное важное духовенство. Свободная живопись, темпераментная кисть художника позволяют ему добиться выразительности самыми лаконичными средствами. В иконе гармоничен ее теплый колорит, в котором цвет зеленых, темно-синих костюмов отдельных персонажей и рыжеватый цвет их волос звучат особо интенсивно.

Широкую известность получил «Покров» начала XVIII века из Переяслава с изображением Петра I, Екатерины I и строителя Переяславского храма Мировича (копия в ГМУИИ). Казацкая старшина и мещанство, а то и просто крестьяне, одетые в современные костюмы, присутствуют почти во всех иконах подобного рода, создававшихся и для больших городских храмов и для сельских церквей. С XVII века таким образом стремились объяснить, обосновать идею покровительства Богоматери, которая может быть благосклонна и к сильным мира сего и к бедным. И поэтому так старательно воспроизводились индивидуальные черты каждого человека, ищущего этого заступничества.

В XVIII веке пиетет перед грозными силами неба уступает место возвеличиванию личной предприимчивости феодала, который изображается в храме поглощенным собой и своими мирскими делами («Покров» из Сулимовки, середина XVIII в., ГМУИИ, *илл. 202*).

В иконе «Распятие» конца XVII века из Пирятина Полтавской области (ГМУИИ) привлекает фигура лубенского полковника Леонтия Свечки (*илл. 203*). Донатор представлен здесь с почти протокольной документальностью: видишь не только типические черты — казацкий костюм и длинные усы, но и остроиндивидуальные — умное, несколько жесткое лицо конкретного человека. И хотя в облике Свечки есть статичность, связанная с иконными традициями, она не нарушает выразительности образа. Менее вдохновенно написаны фигуры Богоматери и Иоанна, фланкирующие «Распятие» справа. Пытаясь передать цветом воздушную перспективу, мастер обнаруживает незнание перспективных построений (возможно, это было и сознательным протестом против внедрения в икону новых эстетических принципов, привнесенных искусством барокко).



208. Неизвестный художник. Портрет Даниила Ефремовича. 1752 г.



209. Неизвестный художник. Портрет В. Г. Гамалии. 60-е гг. XVIII в.

Статичность композиции остается и в такой иконе конца XVII века, как «Владимир, Борис и Глеб» с Волыни (Ратно Ковельского района, ГМУИИ). Здесь в облике трех киевских князей представлены, как полагают исследователи, ее заказчики, одетые в костюмы знатных казацких старшин.

В икону «Воздвижение креста» из Ситихова¹²⁰ (80-е гг. XVII в., ЛМУИ) художник ввел портрет гетмана Ивана Самойловича, а на хорах храма изобразил оживленную группу певчих чрезвычайно редкая для иконы жанровая сценка).

Жанровую окраску получают в основном сюжеты праздничного цикла, в которых художники с удовольствием изображают родной быт («Рождество Марии», ЛМУИ). Часто подобные праздничные композиции строятся по схемам, воспринятым из западноевропейских гравюр, где религиозное действие свободно переносилось в будничный, знакомый мир.

В отдельных случаях перефразировка чужих оригиналов получала самую неожиданную редакцию. Гравюра голландского художника XVI века И. Вирикса «Христос в точиле», неизвестными путями занесенная в провинцию, была по-своему истолкована простосердечным копиистом (ГМУИИ). Ему была глубоко чужда символика сюжета, явившегося отголоском борьбы католиков с протестантами, непонятен истекающий кровью, стоящий в точиле под прессом бога-отца Христос. Поэтому он с искренностью народного мастера изобразил бытовую сцену на винограднике, заменив барочные драпировки Саваофа тканями, расшитыми, как рушники Киевщины, а на горизонте вместо крепости показал силуэт города, напоминающего Киев.

С конца XVII века символические сюжеты в религиозном искусстве усердно насаждаются духовенством. Среди них «Христос — недреманное око», «Пеликан, кормящий собственной кровью птенцов», «Животворящий источник», «Древо жизни» и др. Популярной становится тема «Христос — лоза виноградная», в которой часто наблюдается забавное совмещение замысловатой догматики с наивным ее претворением народными мастерами.

Естественно, столичные мастера, близко стоявшие к монастырским мастерским и Киевской академии, знакомые с теологией и схоластикой, изображали подобные сюжеты с большой последовательностью, отчего иногда они приобретали характер сложных заумных ребусов. По мере упадка, переживаемого в XVIII веке феодальной идеологией, такие произведения все чаще выходили из стен монастырских мастерских («Христос — древо жизни» из Никольского собора в Киеве, середина XVIII в., ГМУИИ).

Живопись иконостаса Преображенской церкви села Большие Сорочинцы (1732) представляет собой то новое направление в украинском искусстве XVIII века, которое было последним взлетом творчества художников, ограниченных рамками религиозных тем. Это направление шло в ногу с поисками парадности и декоративных эффектов в архитектуре.

Заказчик, гетман Даниил Апостол, предок знаменитых декабристов Муравьевых-Апостолов, в усыпальнице своего рода не хотел видеть ничего, что напоминало бы о смерти. Напротив, во всем сказалось желание поразить великолепием, и это помогало как бы



210. Самуил. Портрет Д. И. Долгорукова. 1769 г.

самоутверждению родовитого казака. Мысль эта выразилась и в размещении портрета Ульяны Апостол (илл. 204) в центре наместного ряда иконостаса, в облике святого патрона ктитора и в обилии мирских персонажей — казацкой знати в праздничных сюжетах («Покров», «Введение во храм»). Иконы так же, как и резной позолоченный иконостас, блистали золотом, серебром, орнаментированными тканями, сочными и яркими дорогостоящими венецианскими красками. Особенно эффектен наместный ряд икон, писанный непосредственно на позолоченной и по-



211. Мастер Федор. Христос у Марфы и Марии. Евангелие. Киев. 1697 г. Гравюра на дереве

серебряной основе. Пышными и розовощеками были и дамы в головных уборах — «корабликах», и Богоматерь, и Христос. Некоторые композиции обнаруживают склонность к ракурсам и затейливой игре светотени, свойственным стилю барокко, другие сохраняют традиционную торжественную статику и уравновешенность («Пантократор»). Присуща она и портретам. Величавая и статная Ульяна соединила в одном облике как бы несоединимые приметы святой и светской дамы. Крест и пальмовая ветвь, нимб и натюрморт из цветов органически подключены к парадному костюму, украшенному орнаментами, кружевами и нитями жемчуга. Живопись лика — свидетельство подлинного мастерства анонимного автора, сумевшего создать убедительный художественный образ.

Если сорочинский иконостас начинает определенное направление в религиозной живописи Украины, то иконостас Вознесенской церкви села Березна Черниговской области (1761) завершает его. В грандиозной деревянной церкви семнадцатиметровый по высоте и двадцатидвух метров по ширине резной позолоченный иконостас зазвучал торжественно и весомо. Здесь — то же мироощущение, те же переливы золотых и серебряных просветов среди моря орнамента — цветного на тканях и золотого на фонах. Лишь некоторые фигуры в деисусном чине (Иоанн Предтеча) говорят об иных принципах, которые в конце века станут новым эталоном прекрасного.



212. Л. Тарасевич. Нестор-летописец. Киево-Печерский патерик. Киев. 1702 г. Гравюра на меди

Представителем той же школы художников был автор икон святых жен из Конотопа (середина XVIII в., ГМУИИ, *илл.* 205, 206), хотя ему присуще более светское истолкование образов. Рокайльная изысканность поз, барочная пышность тяжелых одежд сочетаются в его произведениях с характерной для украинской иконы декоративной плоскостностью. Мастер так же, как и его собратья в Сорочинцах и Березне, работает на посеребренных фонах, с которыми добивается благородных созвучий цвета ¹²¹.

С Миргородом связана деятельность артели художников, руководимой Л. Боровиком, отцом и учителем известного впоследствии портретиста В. Боровиковского. Икона «Благовещение», подписанная Л. Боровиком, несет в себе отчетливые черты господствующего в 60-е — 70-е годы декоративного стиля, с характерными отзвуками барокко. Иконы самого В. Боровиковского украинского периода (1784—1787, ГМУИИ) исполнены под воздействием стиля рококо, который был присущ, видимо, большинству миргородских памятников живописи второй половины XVIII века ¹²². Художник увлекается ракурсами, хотя недостаточно еще ими владеет; привычная для украинских икон орнаментация не имеет в его произведениях большого декоративного значения. В образе «Богоматери» 1787 года уже можно увидеть налет некоторой чувствительности, который станет характерной чертой его портретов петербургского периода.

Иконы В. Боровиковского почти не связаны с канонической иконографией и поэтому выглядят скорее произведениями светской, чем религиозной живописи. Скорее батальными картинами, чем иконами, кажутся и изображения пророка Елисея и атаки крепости под начальством кн. Долгорукова (1771) и св. Мефодия со сценой победы над турками при Каффе (1771), созданные неизвестными мастерами.

Портрет на Украине в рассматриваемый период был самым распространенным видом светской живописи, развиваясь в своеобразных и ярких национальных формах.

Во второй половине XVII века не утратили своего значения надгробные изображения львовских мещан, продолжавшие традицию портретов членов братств. Они сохранили принятую композицию оглавному портрета, которая была связана с погребальным обрядом и требовала от мастеров острой выразительности воссоздаваемого характера. И хотя большинству из этих произведений не хватает чисто живописных достоинств, они создают впечатляющую галерею образов, убедительных своей исторической достоверностью. Портреты Николая Красовского (умер в 1698) и Анастасии Красовской (умерла около 1714, ЛИМ, илл. 207), приписываемые художнику А. Ляницкому, отличается точность и завершенность рисунка, выражающего самые существенные черты характера портретируемых. Утрачен ныне портрет сучавского митрополита Досифея (умер в 1693), который писал незаурядный мастер, получивший отличную профессиональную подготовку. Он создал глубокий и проникновенный образ со сложным внутренним миром. Авторство произведения приписывается Ф. Веселовичу.

Портрет Евдокии Жоравко (умерла в 1697) написан художником И. Паевским для Троицкой церкви Спасо-Преображенского монастыря Новгорода-Северского. Живописные достоинства портрета (как и рассмотренной ранее иконы «Покров») дают основание говорить о высокой профессиональной культуре художественной среды города. Художник, видимо, хорошо знал модель и поэтому создал такой непосредственный и индивидуальный образ: передал милое, искреннее лицо с вздернутым маленьким носом, мастерски написал несколько простонародные руки, умело вписал фигуру в интерьер. Изображение цветущей молодой женщины и печальных трех детей у ее ног напоминало зрителю о смерти Евдокии Жоравко. И хотя Паевский не ушел от схемы парадного портрета, проникнутого идеей благочестия (портретируемая, как было принято, стоит перед аналоем, над которым висит скорее картина, чем икона на сюжет «Распятия»), ему удалось написать правдивый и своеобразный портрет. Подобный подход к портрету — редкое явление в кругу памятников конца XVII—XVIII веков. Пожалуй, с конца XVII века можно заметить желание акцентировать в портретах не поэтичность душевного склада человека, а его мужественность, волю, прямолинейность. Таковы изображения Андрея Свистельницкого, неизвестной мещанки, Юрия Папары и другие в Львовском музее украинского искусства.

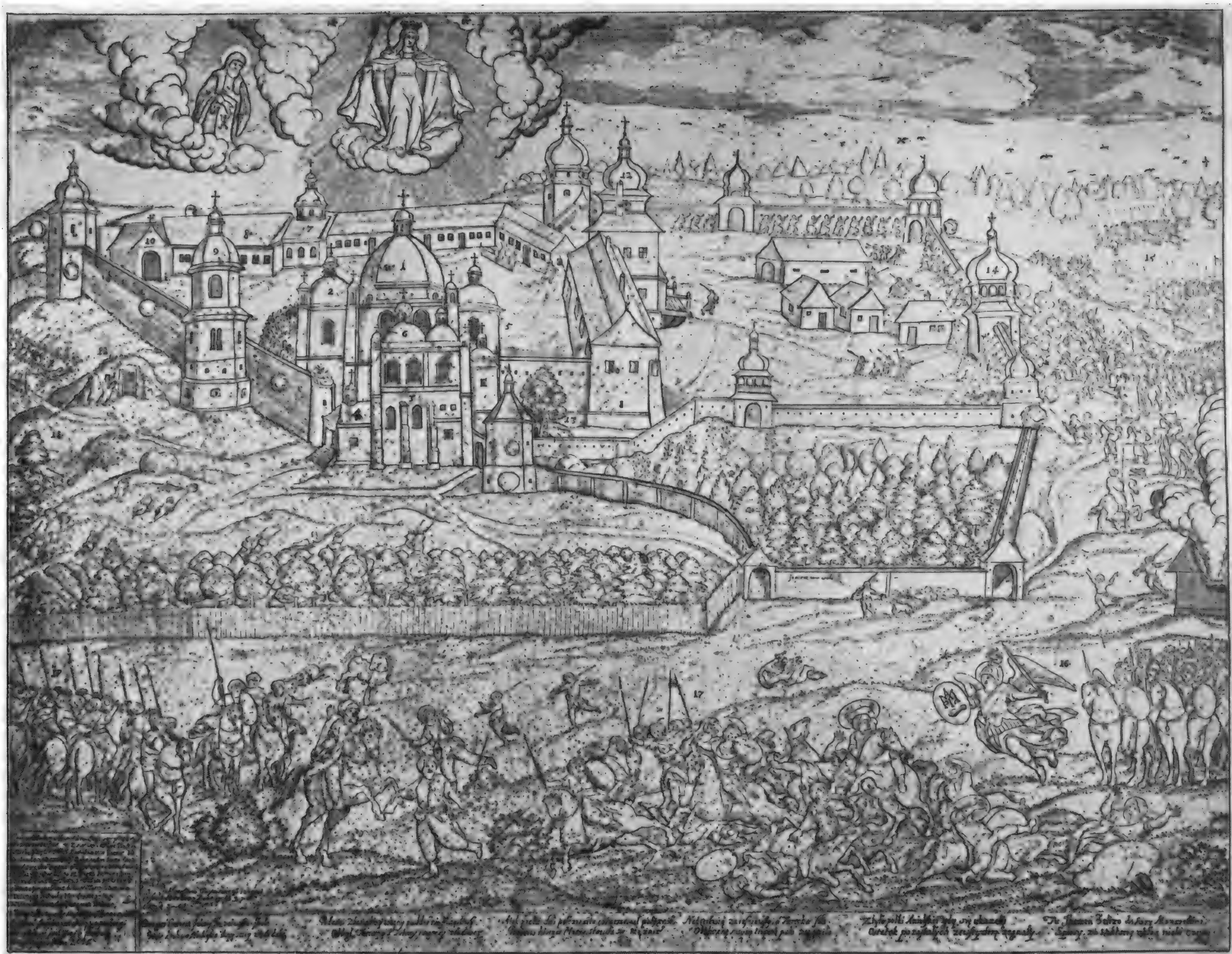
Идея феодального самоутверждения как бы стала основной задачей портрета XVIII века. Она получит свое дальнейшее развитие в портретах Приднепро-



213. Л. Тарасевич. Фронтиспис с аллегорией на взятие Азова. Киево-Печерский патерик. Киев. 1702 г. Гравюра на меди

вья, проявится в ряде портретов Волыни. Импозантная поза, торжественность статичной фигуры, лаконичная строгость силуэта и мажорная декоративность деталей и колорита станут характерными чертами этих произведений. Многие из них украшали интерьеры культовых сооружений и были созвучны как архитектуре, так и настенной живописи храмов¹²³. Более скромными были портреты, находившиеся в поместьях. Несмотря на то что часть репрезентативных портретов решена по сходной композиционной схеме, видимо, наиболее импонировавшей заказчикам, художникам удавалось создать чрезвычайно яркие по образной характеристике произведения.

Среди волынских портретов начала XVIII века наиболее совершенным является портрет неизвестного (ранее считали, что это Байда Вишневецкий; Краеведческий музей г. Острога). Мощная грузная фигура крупного человека, с бритой головой и упрямым ка-



214. Н. Зубрицкий. Осада Почаева турками. Офорт. 1704 г.

защитным вихрем на макушке как бы не уместается в прямоугольном поле холста. Мужествен и непреклонен взгляд портретируемого, выразительны крупные черты его лица, оправдан жест руки, сжимающей рукоять оружия. В портрете нет геральдических примет, которые были почти обязательны в каждой композиции. Он впечатляет героической правдивостью недюжинного характера, его силой. Здесь смело можно говорить о реалистических достижениях художника.

Гротескным выглядит образ известного деспота и самодура Николая Потоцкого на портрете кисти почаевского мастера Я. Гловацкого (Тернопольский краеведческий музей). Несмотря на то что Потоцкий был «благодетелем» Почаевской лавры и, замаливая свои мирские грехи, давал крупные ссуды на ее строительство, художник не польстил ему ничем. Он выдержал портрет в духе польского, так называемого сарматского портрета, подчеркнув чванство и грубость, самоуверенность и жестокость знатного феодала.

На Приднепровье портрет развивался сложным путем. На протяжении всей первой половины XVIII века реалистические устремления, часто выражавшиеся в будничной трактовке образа (портреты Забины, начало XVIII в., Андрея Полетики), уживались с подчеркнутой декоративностью, несколько иконной условностью парадных портретов, более всего соответствовавших выражению власти и силы знати. Таковы достигавшие часто необыкновенной монументальности и выразительности портреты начала XVII века: стародубского полковника М. Миклашевского (известен по копии 70-х гг. XVIII в. из Выдубицкого монастыря, ГМУИИ), генерального обозного В. Дунина-Борковского (начало XVIII в., Черниговский исторический музей), атамана Войска Донского Д. Ефремовича (1752) из Киево-Печерской лавры. Они привлекают внимание прежде всего импозантностью общего замысла, красотой силуэта, декоративной гармонией. Портрет Даниила Ефремовича наиболее показателен

(ГМУИИ, илл. 208). Пожалуй, это одно из самых эффектных светских произведений, в которых весь образный строй последовательно подчинен декоративным задачам. Смело и даже несколько неожиданно для середины XVIII века решил мастер портрет. Только лицо имеет, видимо, определенную историческую достоверность и свидетельствует о профессиональном знании пластической анатомии. Вся же плоско трактованная фигура атамана Войска Донского и условный, без каких-либо пространственных построений интерьер выглядели бы анахронизмом, если бы не манерная поза портретируемого, в которой очевидны отзвуки стиля рококо. Отменный живописный вкус художника сказался в сдержанной гармонии орнаментов, которые сплошь покрывают костюм Ефремовича, в ритмике распределения цвета, в изяществе силуэта. Подобного типа портреты оказали определенное воздействие на творчество А. Антропова (портрет атамана Краснощекова).

Портрет В. Г. Гамалии, знатного товарища Войска Запорожского (ГМУИИ, илл. 209), отличается особая ритмичность композиции и ее линейное совершенство. В нем как бы звучат отголоски иконного лаконизма, преломленного через понимание образа человека, свойственное XVIII веку. Индивидуальные черты лица в портрете сочетаются с «идеальным» образом знатного казака, а стремление к объемной лепке форм и реалистической моделировке спорит с их декоративной обобщенностью. Справедливы наблюдения исследователей, приписывающих портрет жены прилукского полковника Дарагана (середина XVIII в.) кисти того же автора¹²⁴. В нем есть та же рафинированная изысканность формы, которая присуща портрету Гамалии, то же любовное геометрическое слаженностью композиции, доведенной почти до некоей четкой формулы.

Во второй половине XVIII века подобные тенденции в портрете спорят с желанием передать реалистическое наблюдение натуры. Так, в скромном и сдержанном по цвету портрете И. П. Гудимы (1755, ГМУИИ) подчеркнуты простонародные черты киевского мещанина. Художник, избегая внешних эффектов, добивается выразительности натруженных рук, уделяет особое внимание материальности и живописности коричневого костюма портретируемого.

Портрет князя Д. И. Долгорукого (1769, ГМУИИ, илл. 210) кисти начальника Софийской малярни иеромонаха Самуила принципиально отличен от рассмотренных выше парадных портретов, хотя его композиция строится по той же схеме. В портрете можно найти ряд безусловных формальных достижений: знакомство с перспективой, линейной и воздушной, превосходное знание пластической анатомии. Подкупает и тонкая многоплановая характеристика изображенного человека. Несмотря на то что портрет посмертный, он не льстит Долгорукому. Напротив, с поразительной проникновенностью (художник был близок семье покойного) в портретируемом переданы признаки вырождения, смиренность и монашеская отчужденность во всем облике — черном силуэте фигуры в рясе, бледном аристократическом лице и изысканных худых руках.

Обмирщение портрета, его более лирическое истолкование характерны для творчества львовского портретиста О. Белявского. И если в ранний период произведения художника — ученика Римской академии св.



215. Н. Зубрицкий. Четыре всадника. Сцена из Апокалипсиса. Евангелие. Чернигов. 1717 г. Гравюра на дереве

Луки — несут на себе отзвуки несколько ремесленного классицизма («Портрет Холоневской», 1781), то в последующие годы он создает прелестные камерные портреты, отличающиеся интимным чувством и изысканной гармонией колорита. («Портрет Н. Любинецкого», 1791, ЛМУИ.)

Работавший во Львове в конце столетия ученик Венской академии художеств Л. Долинский — автор патетических произведений, которым свойственна внешняя героизация. Таков его «Портрет старика», картина «Юрий Змееборец» (ЛМУИ), напоминающая классицистическую батальную сцену.

Открывшаяся в 1757 году в Петербурге Академия художеств становится центром притяжения и для художественных сил Украины. Там получают профессиональное образование выходцы с Украины, многие из которых впишут свои славные имена в историю культуры России.

Известно сравнительно небольшое количество произведений украинских художников XVIII века, связанных с петербургской Академией художеств. Среди них — портреты работы упомянутого выше И. Саблукова. О нем и о К. Головачевском в аттестате, выданном им И. Аргуновым, было сказано: «Могут и с натуры портреты изображать». В числе работ, за которые Саблуков этот аттестат получил, значились «Портрет великой княжны Екатерины Алексеевны» и «Портрет кофешенка Саблукова», «писанный с нату-



216. И. Гочемский. Христос. Требник. Почаев. 1741 г. Гравюра на меди

217. А. Козачковский. Гибель войск фараона. Псалтырь. Киев. 1728 г. Гравюра на меди

ры». Видимо, живописец умел точно воспроизвести примечательные черты внешности человека. О том же свидетельствует «Портрет неизвестной (Кушелевой (?))» (1770, Горьковский государственный художественный музей) ¹²⁵.

Наряду с творчеством мастеров высокой профессиональной культуры на Украине продолжает развиваться искусство народных художников, в котором портрет занимает значительное место. Острое и часто гротескное истолкование образа придает их произведениям особое очарование («Портрет Ганны Кульчицкой», ГМУИИ). Крестьянские портреты XVIII века, такие, как «Федор и Магдалина Жемелки» из Раздола (Дрогобычский краеведческий музей), портреты неизвестных из Подгорцев, имеют большое историческое значение, свидетельствуя о возросшем самосознании крестьянина. Несомненно, с этим связано и распространение традиционной народной картинки «Казак-бандурист» (или «Казак-Мамай»), известной с середины XVII века ¹²⁶. Эта картинка особенно привлекательна своей национальной характерностью. Сидящий, поджав ноги, казак с бандурой был символическим воплощением казацкой вольности. И поэтому его изображение просуществовало вплоть до XIX века, встречаясь и на улье пасеки, и на стене хаты, и на предметах мебели. Замечательно, что народным идеалом был бедный казак — «душа правдивая, сорочки не мае», который никогда не изображался в батальной сцене, хотя все атрибуты воинской доблести имелись в каждой композиции. Образ казака раскрывался в мечтательной фигуре усатого бандуриста, сопровождаемой лирическими стихами. Юмор виршей и наивная условная трактовка фигуры казака, часто очень декоративная, делают подобные произведения подкупающе непосредственными. В годы народных восстаний «колиивщины» появился любопытный вариант композиции с карикатурным изображением польского пана, под названием «Казака с ляхом разговор» ¹²⁷.

В графике во второй половине XVII и XVIII веках первенствующее значение имела гравюра, несмотря на осложнившиеся условия книгопечатания. На западно-украинских землях — в Галиции, Волыни, Закарпатье насаждение унии отрицательно сказалось на национальных правах типографий, особенно «друкарни» Успенского львовского братства после 1772 года, когда Галиция попала под власть австрийской монархии. И все же и в этих трудных условиях издательская деятельность на Украине продолжала развиваться. Типография в Уневе (была открыта в 1646—1647) больше всего напечатала книг в течение первой половины XVIII века. В 70-х годах XVII века возникает постоянное книгопечатание в Чернигове (илл. 215), Новгороде-Северском. В 30-х годах XVIII века начала работать Почаевская типография, вокруг которой удалось объединить довольно большую группу художников.

Наиболее значительная типография Киево-Печерской лавры в XVIII веке сталкивается с серьезными цензурными ограничениями. Петр I распорядился, чтобы типография печатала лишь церковные книги и «только после сверки и исправления их с великороссийскими церковными книгами и дабы никакой розни и особого наречия во оных не было» ¹²⁸.



218. Г. Левицкий. Тезис в честь Рафаила Заборовского. Фрагмент. Гравюра на меди. 1739 г.

Однако графическое искусство на Украине во второй половине XVII—XVIII веках продолжает развиваться. Немаловажную роль играет культурное общение между издателями, и особенно художниками, сфера деятельности которых не ограничивается какой-либо одной типографией. В 1697 году из Чернигова в Москву переезжает гравер М. Карновский. И. Щирский сотрудничает в Чернигове, Киеве и Москве, Н. Зубрицкий — во Львове, Чернигове, Почаеве, Уневе, Л. Тарасевич — в Киеве и Москве, книги с гравюрами Г. Левицкого публиковались в Киеве и Львове и т. д. Это не смогло не сказаться на повышении общего уровня книжного оформления на Украине.

Гравюра более всех других видов изобразительного искусства ассимилировала реалистические достижения эпохи. Нельзя не отметить при этом, что многие граверы получали свое профессиональное образование в странах Западной Европы. Однако религиозная, в основном, ориентация книг не могла не сказаться на их художественных особенностях; наметилась определенная схоластическая струя в книжном оформлении — перегруженность символикой, аллегорией и ино-

сказанием («Меч духовный», 1661, «Трубы словес проповедных» Л. Барановича, 1674, Киев). Лишь в редких случаях удавалось создать ясный и четкий символ, образно раскрывавший смысл произведения. («Ключ разумения» И. Галытовского, 1659). К концу века наблюдается тенденция к барочной скульптурности форм и соответственно новым орнаментальным, более натуралистическим мотивам (титул Евангелия, 1697, Киев).

Творческий путь талантливого гравера Илии, первого бытописателя, завершился его иллюстрациями 1650—1660 годов к Киево-Печерскому патерику, изданному в 1661 году. Несмотря на свою религиозную суть, книга была тем произведением литературы, которое создавалось на местном материале, и поэтому художник мог связать ее с непосредственными киевскими впечатлениями. Илия ввел в текст довольно значительное количество изображений Киевской лавры, отличавшихся своим документализмом. При этом он особо заботился о декоративности книги в целом. Использованные им элементы оформления стилистически близки и к резьбе по дереву в современных иконалах и к архитектурным украшениям. В замысле книги

есть свойственное всем работам мастера сочетание торжественной нарядности (часто иллюстрации закомпонованы в картуши) с экономностью декора. Ксилография в творчестве Илии — техника, обладающая самыми многогранными возможностями. И при этом ее художественные особенности выступают в строгом соответствии с текстом книги, с образным решением каждого листа. «Патерик, или отечник Печерский» — так называлась эта книга — произвел сильное впечатление на современников. Царь Алексей Михайлович прислал личный заказ на 12 экземпляров книги, она была переиздана в 1678 и 1702 годах. Издание 1702 года, предназначенное для поднесения Петру I, было выполнено ведущим мастером типографии Киево-Печерской лавры Л. Тарасевичем (илл. 213).

С творчеством Тарасевича связано и дальнейшее развитие украинской гравюры. Полученное, как полагают, в Аугсбурге, у братьев Килианов блестящее профессиональное образование освободило мастера от канонических оков религиозного искусства. Светское представление о художественном образе было присуще не только портретам мастера, но и иллюстрациям к религиозным книгам. Художник работал преимущественно в технике резцовой гравюры на меди и офорта, что значительно расширило средства художественной выразительности в графике и особенно в искусстве книги (илл. 212).

В 1688—1689 годах Л. Тарасевич и его сотоварищ И. Щирский по заказу царского двора гравировали портреты царевны Софьи, царей Ивана и Петра Алексеевичей, Федора Шакловитого, князя В. В. Голицына. К жанру портрета гравер не раз обращался и в последующие годы.

В портретах, закомпонованных, как было принято, в барочные картуши, иногда с аллегорическими мотивами, Тарасевичу удавалось создать конкретный индивидуальный образ. Изображая Федора Шакловитого в образе Федора Стратилата, художник, при всей панегиричности замысла, подчеркнул энергичность царедворца, возвысившегося из подъячих до думного дворянина. Декоративные элементы оформления не мешали мужественной правде характеристик в портретах Г. Земли и В. В. Голицына, «государственных великих посольских дел оберегателя». Интересны батальные сцены Л. Тарасевича в панегирике Шереметеву — «Осада Азова». Но венцом творчества художника была его последняя работа — иллюстрации к упомянутому патерику. Отдав дань славословия Петру I в программной аллегорической композиции, Тарасевич избежал всякой патетики и пышности в самих иллюстрациях. Жизнеописаниям деятелей лавры сопутствуют поэтические лаврские пейзажи, бытовые сценки, сообщающие каждой композиции жанровый оттенок. Художник легко и свободно komponует, прекрасно знает перспективу, отчего во всех его работах изображения лавры не только реалистически достоверны, но передают особую атмосферу быта ее обитателей. В отличие от всех своих предшественников и, пожалуй, последователей Тарасевич внес в свои произведения оттенок лирического, иногда даже интимного чувства, который обычно отсутствовал в гравюрах того времени.

Отсутствовал он и в творчестве его коллеги И. Щирского, склонного к аллегории и панегирическому высокому стилю. Он был преимущественно автором ака-

демических «тезисов» — нарядных листов, своего рода афиш, чаще всего приуроченных к публичным торжествам в стенах Киевской академии (панегирики, посвященные Обидовскому, 1691, Лазарю Барановичу, около 1683 — издан в Черниговской типографии, — Прокопию Колачинскому, Федору Захаревскому, 1705 и др.). Идеей большинства подобных гравюр было прославление феодальной знати и духовенства, утверждение незыблемости их господства. Среди подобных произведений мастера выделяется тезис, посвященный Прокопию Колачинскому, префекту Киевской академии. Он наименее отягощен символикой и привлекателен как идеей, так и своими художественными достоинствами. Он славит академию — центр просвещения и патриотизма. Реалистическое изображение здания академии и студентов отличает лаконичность и четкость композиционного построения, ясность графического языка. В гравюре чувствуется некоторая зависимость художника от традиций монументального украинского искусства.

С Киевом с 1688 года связано творчество замечательного графика, известного главным образом своими зарубежными изданиями, А. Тарасевича. Безупречное чувство формы, виртуозное знание техники и материала, благородная простота замысла отличают работы художника — и иллюстрации («Розариум», 1678, Аугсбург) и портреты (Яна Собесского, Киприана Жоховского, Лазаря Барановича и др.). Профессиональная эрудиция художника оставила глубокий след в Киеве. Коллекция европейских гравюр, принадлежавшая Тарасевичу, послужила основой собрания образцов — «кужбушков» мастерской Киево-Печерской лавры.

Учеником Киевской академии, «аудитором философии» был гравер начала XVIII века Д. Галяховский, известный по небольшому количеству гравюр. В. В. Стасов считал лучшим произведением гравера «Евангелиста Иоанна» из Евангелия киевской печати 1707 года¹²⁹. В 1709 году гравер выполнил панегирик Феофану Прокоповичу с портретом Петра I, а в 1708 — тезис Киевской академии с портретом Мазепы.

Под определенным воздействием Л. Тарасевича находился его современник, черниговский и киевский гравер начала XVIII века И. Стрельбицкий, автор портрета Варлаама Ясинского (1707) и изображения апостола Петра с портретом Петра Дорошенко в медальоне.

Плодотворным было творчество гравера Н. Зубрицкого, успешно работавшего в технике ксилографии и гравюры на меди в типографиях Киева, Львова, Почаева, Чернигова и Унева (1688—1724). Ему принадлежит известное изображение «Осада Почаева турками» (1704, илл. 214), продолжающее традиции батальной украинской гравюры. В станковых гравюрах художника, как, например, «Иисус Христос и св. Каетан» (1703), есть склонность к максимальному обобщению формы и использованию контрастности силуэтов. В многочисленных ксилографиях к книгам он проявляет большую фантазию и необыкновенную изобретательность, стараясь создавать новые композиционные варианты канонических сюжетов («Ирмологий», 1757, Львов). Его иллюстрации к «Ифике иерополитике» 1712 года получили заслуженную популярность. Книга «К наставлению и пользе юным», преисполненная нравоучений, излагающая этические нормы, была ил-

люстрирована в духе росписей Киевской академии. Любовь к античной мифологии сочеталась в ней с жанровыми картинками, а абстрактное морализирование — с жизненно-социальными проблемами, хотя они и трактовались с классовых позиций, утверждая неравенство и необходимость «подчинения властям».

Одновременно с Зубрицким во львовской типографии успешно работал Д. Сенкевич. Сотрудничая иногда в одной книге (например, «Акафисты», 1699), они были стилистически во многом близки друг другу. Сенкевичу, несмотря на отягощенность изображений текстами и символикой, удавалось достигнуть в иллюстрации светского мироощущения, которое во многом определялось свободным размещением фигур в пейзаже, реалистически воссоздаваемом художником («Богоматер с младенцем» из «Акафистов»). Ему же принадлежит известная станковая гравюра «Креховский монастырь» (1699, см. *илл.* 154), не только документально безупречная, но и отличающаяся чрезвычайно мастерским декоративным воспроизведением архитектурного ансамбля.

А. и И. Гочемские принадлежали к кругу почаетских мастеров, прошедших, видимо, серьезную и квалифицированную школу. Мало зависимые от религиозного православного канона, что во многом объяснялось униатской ориентацией монастыря, они мыслили конкретными реалистическими категориями. Работая с 40-х по 80-е годы XVIII века, художники испытали на себе воздействие изменившегося стиля барокко, что особенно отразилось на титульных листах оформленных ими книг и на станковых гравюрах типа «Богоматери Почаевской», которые они неоднократно гравировали. И. Гочемскому было присуще скульптурное понимание формы с подчеркнутой тенью и малым, но всегда контрастным светом («Христос» из «Требника», 1741, Почаев, *илл.* 216). Композиции мастера часто беспокойны и драматичны, с излюбленными барокко ракурсами (лист «Богородица — всем заступница»). Хотя книги почаетской печати не пользовались в Киеве официальным признанием, более этого, запрещались духовной цензурой, граверы приезжали в Киев, который, видимо, был для них центром национальной художественной культуры. И. Гочемский в Киеве создал гравюру «Варвара и Михаил». В произведении чувствуется определенное воздействие приемов киевской школы, предпочитающей штрих и линию тональной моделировке. В Киеве И. Гочемский копировал работы Л. Тарасевича («Киевские пещеры»). Гочемские были авторами многочисленных станковых произведений, которые часто распространялись на правах лубочной народной картинки («Еврей Лейба» И. Гочемского).

Одним из последних талантливых мастеров ксилографии был Федор А. (Федор), работавший в Киевской лаврской типографии (*илл.* 211). Он развивал в гравюре принципы оформления книги, присущие Илие, наследуя у него чувство органичной слитности иллюстрации и текста. Произведения гравера (титул к «Апостолу», 1695, «Проповедь в храме», «Преображение», «Крещение» и другие из «Толковой псалтыри», 1697) отличаются, при некоторой архаичности композиции, особым изяществом штриха, мягким контрастом светотени, серебристой тональностью. Творчество мастера как бы подытожило процесс развития гравюры на де-

реве, исчерпав ее возможности в книге религиозного содержания.

Барочные тенденции, окрасившие украинское искусство XVIII века, ярче всего проявились в творчестве киевского гравера А. Козачковского. Одной из его лучших и типических работ является станковая гравюра на меди «Положение во гроб». Любовь к ракурсу, к беспокойной драпировке, к игре светотени и патетическому жесту сочетается в ней с четкой структурной цельностью композиции и высокой профессиональной культурой художника. Аналогичные черты присущи и книжным гравюрам художника, часто порывающего с традицией в религиозном сюжете («Гибель войск фараона», *илл.* 217, «Вознесение» и другие из «Псалтыри», 1728, Киев).

Г. Левицкий-Нос — прекрасный мастер, в совершенстве владеющий техникой, получил известность своими панегирическими тезисами и иллюстрациями. Учился он во Вроцлаве, но популярность получил у себя на родине. Колоссальные по формату листы (тезисы в честь Рафаила Заборовского, 1739, *илл.* 218, Романа Копы, 1730 — 1740) отличались декоративной броскостью и реалистичностью портретных изображений. Гравюры в книгах «Деяния апостолов» и «Апостол» (1737 и 1752, Киев) при всей безупречности рисунка несут в себе станковые черты и несколько независимы от книжного оформления. Свою самостоятельность Г. Левицкий всегда подчеркивал, видимо, он был независим от типографии Киево-Печерской лавры. Художник успешно иллюстрировал светские книги; им были выполнены гравюры для рукописного учебника поэтики (1736) и к «Философии Аристотелевой» М. Козачинского (1745, Львов).

В новых социально-экономических условиях церковные книги уже не могли удовлетворять потребности времени. Искусству книги предстояло найти себе иную почву уже за границами храма и церковной печати. Однако в XVIII веке светская книга продолжала еще быть редкостью на Украине.

В конце XVIII века возникают небольшие гражданские типографии в Кременчуге, Харькове, Киевской академии, Николаеве, но в изданных ими учебных и светских книгах почти не уделялось внимания художественному оформлению.

Несмотря на то что рукописная книга на протяжении XVII—XVIII веков занимала достаточно большое место в культуре Украины, книжная миниатюра как вид графического (и живописного) искусства со второй половины XVII века почти перестала существовать. На смену ей пришла грубоватая рисованная иллюстрация, чаще всего пером, иногда подкрашенная акварелью, иногда подражающая штриховой манере гравюры. Исчезло совершенство формы, была утрачена культура исполнения. Подобным рисункам нельзя отказать в непосредственности видения — они подкупают наивным реализмом, бытовыми деталями, безыскусственностью образного мышления художника, и все же такие иллюстрации имеют более историческое, чем художественное значение.

Последними отголосками книг, отличающихся цельностью и слаженностью оформления, являются рукописи, связанные с именами Л. Барановича и А. Радивиловского. В известном «Служебнике» (1665), написанном и изукрашенном в «Монастыре всемилостивого

Спаса Новгорода-Северского в року 1665 августа повелением Лазаря Барановича», заставки с сюжетными сценами и собственно иллюстрации отличает та характерная для украинского искусства изобразительная конкретность, которая присуща и многим другим памятникам эпохи. Некоторые изображают эпизоды, будто нарисованные с натуры («Чин освящения прапора»). В «Огородке Богородицы» А. Радивиловского (1678) орнаментальному оформлению сопутствуют преисполненные изящества жанровые сценки. В рисунках чувствуется увлеченность декоративным украшением, тонкой орнаментальной вязью. Шрифт

и заглавные буквы сохраняют каллиграфические традиции прошлых веков. В то же время созданная Радивиловским в параллель к «Огородку Богородицы» рукопись «Венец Христов» несет на себе следы ремесленничества, слепого эпигонства, подражания типографским политипажам.

Значительный интерес в графическом наследии эпохи представляют оформления канонов — ирмологиев; в декоре многочисленных нотных тетрадей нашли свое выражение демократические вкусы и оптимизм, никогда не изменявшие народным мастерам.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

В истории белорусского народа период с конца XVII и до самого исхода XVIII столетия был исключительно тяжелым. Белоруссия в составе Великого княжества Литовского входила по-прежнему в польско-литовское государство — Речь Посполитую. Это феодальное государство — шляхетская республика с выборным королем, не имевшим всей полноты власти, с фактическим господством в стране крупных магнатов вступило в полосу политического кризиса. На подъем освободительного движения и творческой активности народных масс, которым был отмечен XVII век как в истории Украины, так и Белоруссии, Речь Посполитая ответила контрмерами, особенно тяжелыми для Белоруссии, целиком остававшейся под ее властью. Непрерывно усиливалось феодальное и национально-религиозное угнетение населения восточных окраин — «кресов» Речи Посполитой.

В 1697 году Варшавский сейм выносит постановление о запрещении белорусского языка в государственной переписке. Ограничивается деятельность белорусских типографий, школ, запрещается принимать в цеховые организации православных белорусов.

Упадок экономики, войны, разорение городов и сел, усиление барщины, хроническое голодание деревни — все это в совокупности с национально-религиозными гонениями делало условия жизни белорусского народа исключительно суровыми.

Недаром впоследствии А. И. Герцен по поводу одного изображения белорусского крестьянина писал: «Видели ли вы литографию, изданную А. Мицкевичем и представляющую «славянского невольника»? Белорусский мужик без шапки, обезумевший от страха, нужды и тяжелой работы, руки на поясе, стоит среди поля и как-то косо и безнадежно смотрит вниз. Десять поколений, замученных на барщине, образовали такого парию»¹³⁰.

Условия существования и развития белорусской культуры в XVIII веке настолько осложнились, что это столетие уже трудно рассматривать просто как продолжение процессов, начавшихся раньше, и нужно выделить особо.

Белорусское искусство этого времени характеризуется острой внутренней борьбой, отражавшей собой ин-

тересы противоборствующих классовых прослоек и социальных групп.

Магнаты, католическая и униатская церковь, опоячавшая часть белорусской шляхты стремились опоячить и окатоличить белорусский народ, подчинить своему влиянию его творческую волю. На их стороне в Речи Посполитой была государственная власть. Кроме того, в руках магнатов и церковных феодалов были сосредоточены огромные материальные средства. Многочисленная придворная челядь в имениях магнатов и армия монахов католических орденов (иезуитов, базилиан, кармелитов, доминиканцев, францисканцев, бернардинцев и многих других) всегда готовы были выполнять волю своих повелителей. Порабощению народа служили и войсковые соединения, численность которых у крупных магнатов доходила до нескольких тысяч человек.

Но существовала и другая, не менее мощная тенденция, выражающая интересы широких народных масс: крепостного крестьянства, ремесленников и городских низов. Это была тенденция развивать искусство на основе русско-белорусских традиций, отражавшая стремление белорусского народа к национальной независимости, к воссоединению с русским народом.

Основная масса архитекторов, живописцев, мастеров прикладного искусства работала, как и в предшествующие столетия, при дворах магнатов, в монастырях, церквях, костелах и в цеховых организациях. Естественно, они не могли не считаться с требованиями хозяев-заказчиков. Вместе с тем они использовали традиционные навыки и приемы и нередко вносили в свои произведения черты и мотивы, подсказанные представлениями угнетенного белорусского народа.

И не случайно поэтому неповторимо характерные особенности появляются в сооружениях и убранстве магнатских резиденций в Белоруссии (дворцы Радзивиллов, Тышкевичей, Сапегов, Ходкевичей, Огинских, Любомирских и др.), в произведениях живописи, скульптуры и графики, в изделиях мануфактур, которые начали создавать в своих имениях многие магнаты для производства ковров, поясов, одежды для духовенства и шляхты, художественного стекла, керамики и других видов декоративных изделий.



219. Георгиевская церковь в Давид-городке. 1724 г.

Немало своеобразного было и в католических и униатских храмах и монастырях Белоруссии.

Как и в XVII столетии, ведущим стилистическим направлением в белорусском искусстве было барокко. Однако произведения XVIII века — позднего барокко — приобретают новые особенности. Архитектурные сооружения становятся более динамичными по композиции, усиливается нарядность отделки, она сочетается с взволнованной экспрессивностью росписей и скульптуры.

Барочные особенности сохраняются в зодчестве и искусстве Белоруссии почти до конца XVIII века. Но в последнюю треть столетия сюда проникает уже и влияние классицизма. Немалую роль здесь сыграли достижения западноевропейского и русского классицизма, а также веяния Французской революции, просветительно-патриотическое движение, борьба за светское, свободное от власти церкви искусство. Переплетение черт барокко и классицизма, сочетание тех и других с местными древними традициями характерны для искусства Белоруссии во второй половине столетия.

Воссоединение белорусских земель с Россией в итоге трех разделов Речи Посполитой 1772, 1793 и 1795 годов имело огромное историческое значение: оно избавило белорусский народ от угрозы насильственной полонизации и обращения в католичество, способствовало вовлечению Белоруссии в экономику России, изживанию пережитков средневековья, сближению на новом этапе развития белорусской и русской культур.

Одним из показателей прогрессивного воздействия передовой русской культуры на белорусскую является осуществление в Белоруссии русскими архитекторами широкого плана градостроительства, начавшееся в конце XVIII и продолжавшееся в XIX веке.

Глубоко связанным с белорусской почвой остается в XVIII веке деревянное церковное зодчество. Деревянные храмы этого времени имеют в Белоруссии относительно менее сложные завершения, чем, например, на Украине, отличаются большей скромностью внешнего облика, четким геометризмом основных объемов; это подчеркнуто и обшивкой из горизонтально, вертикально или в елочку положенных досок.

Примечательна в этих сооружениях сама стойкость системы приемов, разработанной в предшествующем столетии. Сохраняются конструкции трех типов — односрубная (Георгиевская церковь в Жировицах), трехсрубная, при которой все три сруба вытянуты по одной линии (например, церкви XVIII в. — Георгиевская в Давид-городке, *илл. 219*, Михайловская в Рубеле, *илл. 220*), и пятисрубная, где четыре сруба, располагаясь вокруг центрального, образуют в плане крест (Никольская церковь в Кожан-городке, Троицкая Маркова монастыря в Витебске и др.).

Трактовкой интерьера, где отдельные срубы открыты друг к другу и образуют единое пространство, применением кровель живописных очертаний или восьмигранных главок красивого силуэта народное деревянное зодчество в некоторой мере перекликается с типичным барокко, но в целом оно остается совершенно особенной ветвью творчества белорусских мастеров.

В каменной церковной архитектуре продолжает господствовать стиль барокко. В Белоруссии создано в этом стиле много громадных по своему размеру монастырских ансамблей, костелов, униатских и православных церквей.

Архитектурные формы становятся динамичными, беспокойными, сложными по конфигурации. Решение внутреннего пространства, оформление стен и в особенности алтарей также полно движения. Различные по конструкции и планировке храмы, увенчанные куполом на средокрестии или бескупольные с двускатными кровлями, получают сходное оформление главного фасада, фланкированного обычно двумя башнями.

Наиболее ранним из таких сооружений в XVIII веке является костел на бывшей Соборной площади (ныне пл. Свободы) в Минске (1702, в настоящее время перестроен). Со стороны площади костел имел пышный фасад, состоящий из двух высоких башен и фронтона с волютами между ними. Внутри костел был расписан и оформлен скульптурой.

Примечательно в рассматриваемый период определенное сближение архитектурно-стилевого решения католических, униатских и православных церквей. Около середины столетия по инициативе униатского священника И. Лепковского в Орше был создан ансамбль Покровского монастыря, отличавшийся контрастом скромных жилых и хозяйственных строений с монументальностью самого храма (не сохранился). Особенно торжественный вид имел главный его фасад, фланкированный, как и в кафедральном костеле в Минске, двумя башнями с архитектурной лепниной.



220. Михайловская церковь в деревне Рубель. 1796 г.



221. Софийский собор в Полоцке. Фасад со стороны Западной Двины. После перестройки в середине XVIII в.

Типичным примером белорусского барокко XVIII столетия является перестроенный в середине века при униатском архиепископе Флориане Гребницком собор Софии в Полоцке (илл. 221). С большим тактом архитекторы Я. Глаубиц и Б. Коссинский объединили здесь части храма XI—XII веков (восточные апсиды, примыкающие к ним стены и частично западные стены) с постройкой XVIII века. Новый облик храма определяет фасад, обращенный к Западной Двине.

Нижние два этажа фасада — сравнительно мало-расчлененная стена, обработанная лишь пилястрами и оконными проемами; выше поднимаются две башни, сильно уменьшаясь от яруса к ярусу. Пирамидальность башен в общем отвечает композиции основных объемов перестроенного храма и составляет их запоминающуюся особенность. Легкие, нарядные в верхних ярусах, они высоко устремляются в небо.

Внутри храма Софии сооружается мраморный иконостас с необычайно динамично и сложно раскрепованными карнизами, многочисленными колоннами и пилястрами.

Характерные для XVIII века плоские фасады с двумя башнями и фронтоном посередине имеют также фарный костел в Гродно (XVII—XVIII вв.) и многие другие храмы. Соотношение ярусов башен и декор при этом каждый раз по-особому варьируются.

Так, например, в костеле Андрея в Слониме (1775) использование характерных для барокко вогнутых поверхностей сочетается с издавна присущими белорусским храмам монолитностью общего объема здания и устремленностью его ввысь.

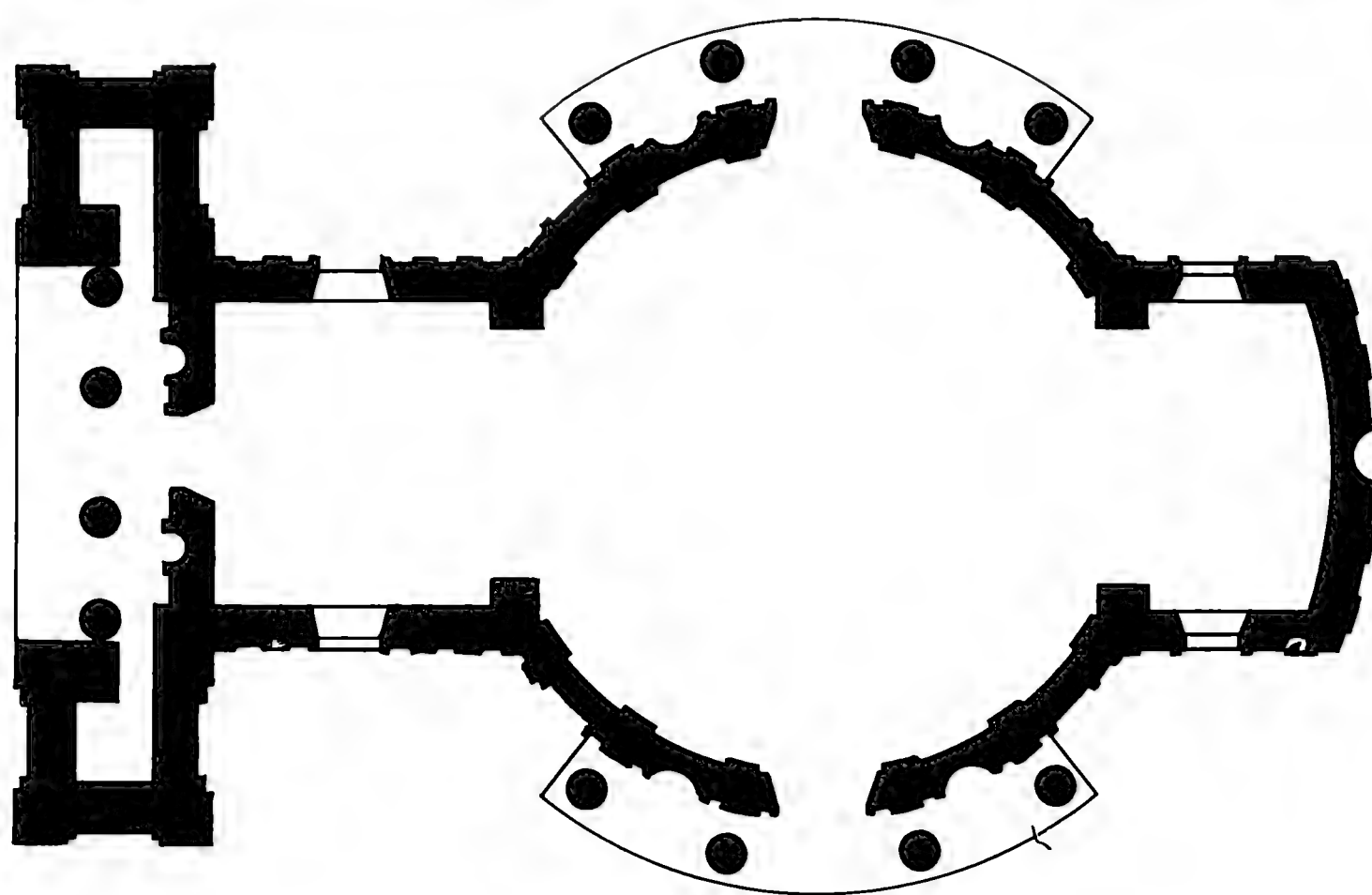
Во второй половине столетия в различных городах Белоруссии было выстроено много небольших по размеру, но изящных по форме церквей. К ним относятся Воскресенская (Рынкoвая) церковь в Витебске (1772) с очень стройными башнями в два почти равновеликих яруса, церковь Петра в Ружанах, церкви в Бытене, церковь Варвары в Пинске и другие.

В Витебске культовое строительство получило вообще большой размах. Здесь было выстроено несколько храмов, среди них барочный собор Петра и Павла, уже упомянутая Воскресенская церковь, много деревянных церквей и собор Успения (все памятники не сохранились).

Успенский собор создан был по проекту итальянского архитектора И. Фонтана в 1743—1777 годах и в 1785 году украшен внутри монументальной живописью и скульптурой.

В плане Успенский собор имел вид трехнефной базилики с трансептом и куполом на средокрестии. Первоначально этот собор с двумя башнями на главном фасаде был задуман в барочном духе. Позже, во время строительства, под влиянием классицизма он во многом утратил барочные декоративные формы и приобрел более строгий вид. Величественный силуэт расположенного на возвышенности Успенского собора долгие годы доминировал в панораме Витебска.

Некоторые сооружения при явном преобладании классицистических черт еще включали в себя какую-либо барочную особенность. Это можно сказать, например, о двухбашенном фасаде одного из храмов-ротонд ансамбля в центре Чечерска — церкви Рождества Богородицы (1787, илл. 222, 223).



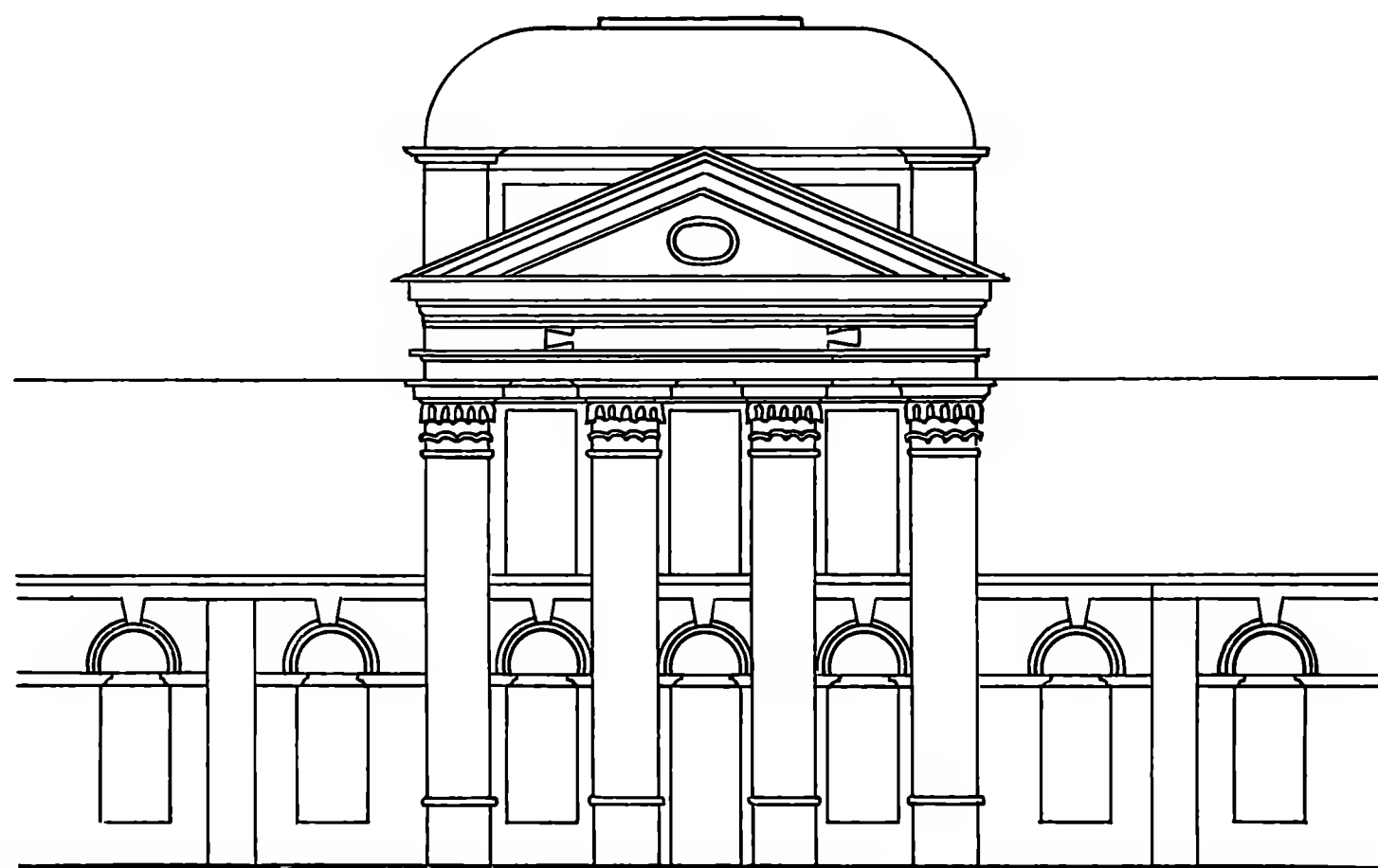
222, 223. Церковь-ротонда Рождества Богородицы в Чечерске. 1787 г. Общий вид и план

Особое место в истории белорусского зодчества занимает собор Иосифа, выстроенный в Могилеве (1781—1798, илл. 226) по проекту русского архитектора Н. Львова. В этом строгом здании с классицистическим шестиколонным портиком и невысоким куполом совсем не было подчеркнуто его культовое назначение, оно имело облик монументального общественного сооружения. Собор возводился в ознаменование встречи Екатерины II с австрийским императором Иосифом, и это событие получило отражение в аллегорических композициях, исполненных для собора В. Боровиковским. Весь облик этого сооружения служит свидетельством того, что к исходу XVIII века в церковном строительстве Белоруссии окончилось господство барокко с его патетикой и нарядностью, с его двухбашенными храмовыми фасадами.

Непременным элементом застройки белорусских городов являлись здания ратуш. Располагались они в центре городов, на главных площадях и состояли обычно в XVIII веке, как и в предшествующие столетия, из двухэтажного корпуса с башней и примыкающих к ним торговых рядов. Ратуша в Витебске, выстроенная в 1775 году на главной рыночной площади, — это здание в два этажа (третий возведен в начале XX в.), увенчанное высокой, многоярусной



224. Д. Сакко, К. Спампани, Я. Габриэль. Дворец в Щорсах со стороны парка. 1770—1775(6) гг. Гравюра с акварели Н. Орды. XIX в.



225. Дворец в Щорсах. Главный фасад. Реконструкция



226. Н. Львов. Собор св. Иосифа в Могилеве. 1781—1798 гг. Проект северного фасада

башней; вогнутые линии карнизов, арочные ниши, оживляющие стены башни говорят о стойкости барочных приемов и в этой области зодчества. Но все же в таких постройках более позднего времени начинают преобладать черты классицизма (ратуша в Гродно конца XVIII в.).

Дворцовая архитектура в XVIII веке претерпела существенные изменения по сравнению с XVI—XVII веками. Дворцы постепенно освобождаются от окружавших их прежде крепостных стен и земляных валов, вокруг них разбиваются роскошные парки. Планировка дворцовых ансамблей и их объемно-пространственная композиция тесно объединяются с зеленой архитектурой садов. Изменяется характер интерьера: вместо сравнительно небольших помещений с толстыми стенами и сводчатыми потолками появляются анфилады комнат и залов с большими окнами, разнообразными арками и галереями, сквозь которые открывается перспектива аллей, дорожек, каналов.

В некоторых случаях, несмотря на перестройки, произведенные в XVIII веке, магнатские резиденции сохраняют характер замкнутых, изолированных от окружающей среды ансамблей, что можно сказать, например, о замке Радзивиллов в Несвиже (илл. 227). Нечто от средневековья есть даже в его лепном декоре XVIII века с мотивами рыцарских доспехов.

Несколько особняком среди произведений дворцовой архитектуры стоит королевский дворец, или так

называемый Новый замок, в Гродно. Автор его проекта — придворный саксонский архитектор М. Пёпельман, выстроен же дворец под руководством архитекторов И. Кнёбеля из Дрездена и И. Яуха в первой половине XVIII века. Расположенный недалеко от старого замка, дворец имеет вид замкнутого ансамбля с планом в виде буквы «П» и состоит из множества кабинетов, комнат и залов, украшенных в свое время скульптурой, живописью и декоративными изделиями в духе модного тогда стиля рококо. В сеймовом зале произошел последний сейм Польши и был подписан акт о третьем разделе Речи Посполитой¹³¹.

В числе наиболее характерных для Белоруссии XVIII столетия дворцовых ансамблей нужно назвать дворцы Хрептовичей в Щорсах, Воловичей в Святске, Огинских в Слониме, Сапегов в Деречине и Ружанах.

Дворец в Щорсах (илл. 224, 225) возведен в 1770—1776 годах архитектором Я. Габриэлем по проекту Д. Сакко и К. Спампани. Состоит дворец из главного корпуса в два этажа с полуэтажом и пристроенных к нему боковых крыльев. Планировка внутренних помещений дворца с центральным круглым залом, криволинейные очертания крыши над высокой средней его частью, большие окна с полукруглыми завершениями и узкими простенками между ними — все это характерные особенности архитектуры барокко.

Другая постройка Д. Сакко близ Гродно — дворец в Святске (1779). Здесь центральный корпус очень



227. Замок Радзивиллов в Несвиже. XVI—XVIII вв.



228 Я. Беккер. Дворец в Ружанах. 1788 г. Вид на сохранившуюся центральную часть через парадные ворота



229. Дворец Румянцевых-Паскевичей в Гомеле. 1794—1805 гг.
Главный зал

органично связывается полуциркульными галереями с двумя флигелями. Главный зал обращен в сторону парка пятигранным эркером. Другие барочные черты этого дворца — мансардная крыша, изогнутые фронтоны, широкая лестница с ведущим к ней пандусом. Флигеля возведены позже, решены более строго, тут уже чувствуется переход к классицизму.

Сложный по композиции дворцовый ансамбль Огинских в Слониме состоял из множества зданий, разбросанных по городу и тесно связанных с улицами, площадями и в особенности с монументальными постройками монастырских ансамблей. Главное здание ансамбля — резиденция Огинских — было построено на насыпной площадке у реки Щара среди прекрасного парка и сада. Оно включало в себя около ста комнат, залов, кабинетов, в которых размещались библиотеки, картинная галерея, театр, где ставились оперы и балеты. Из этого ансамбля сохранилось лишь небольшое двухэтажное, простое, классицистическое по стилю здание.

Дворец Сапегов в Ружанах (нынешняя Брестская область) существовал в XVII веке. В 1698 году он был разграблен и частично сожжен шведами. Во второй половине XVIII века ансамбль перестраивается и расширяется Я. Беккером (илл. 228; в это время Ружаны превращаются в один из центров мануфактурного производства: здесь создается несколько фабрик по производству сукна, шелковых материй и других изделий). Его главный корпус одним из своих фасадов обращен к парку, а другим — к парадному двору, окруженному высокими аркадами со спаренными колоннами тосканского ордера, ограничивающими по полукругу двор и в то же время связывающими его через арочные пролеты с окружающим пейзажем — видом на город и парк. Въезд во двор оформлен монументальными рустованными воротами.

В другом дворце Сапеги в Деречине классицистические элементы начинают преобладать над барочными. То же можно заметить и во дворце Тизенгауза в Поставах (илл. 230). Вместе с тем оба эти длинные



230. Дворец Тизенгауза в Поставах. Вторая половина XVIII — начало XIX в.

строгие здания с колонными портиками в центре фасада, с близко к земле расположенными окнами как бы концентрируют в себе особенности, присущие вообще дворцовым строениям Белоруссии и Литвы, обычно низким, растянутым, как истари строились в этих землях усадьбы. Черты двух стилей соединяются и в доме Бутримовича в Пинске (1794, *илл. 231*) с плавной изогнутостью его боковых крыльев и побарочному сочной светотенью в глубоких портиках и рустовке стен и с уже чисто классицистическим рисунком фронтонов и других деталей здания.

Наконец, с постройкой для П. А. Румянцева и его сына Н. П. Румянцева в «пожалованном» им Екатериной Гомеле большого дворца (главный корпус возведен в 1785—1793, а в 1794—1805 гг. построены флигели и галереи) в Белоруссии появляется дворцовое здание в формах строгого русского классицизма (*илл. 229*).

Широкое распространение в XVIII веке получила архитектура малых форм. Сооружения этого рода

оформляли въезды в монастыри, в дворцовые ансамбли (ворота со сфинксами королевского дворца в Гродно, ворота в Ружанах, *илл. 228*). Много в это время было создано изящных по архитектуре башен, например башни в монастырях Бытеня и Друи, легких и стройных каплиц-часовен (многоярусная башенка-каплица в Слониме, *илл. 233*), разбросанных то среди городских строений, то среди парковой зелени.

Во второй половине XVIII века Белоруссия с развивающимися здесь мануфактурами оказалась краем, где были сделаны попытки ансамблевой застройки отдельных поселков и городских кварталов. Литовский подскарбий А. Тизенгауз провел такие опыты сначала в своем имении Поставах (*илл. 232*), затем в городе королевских мануфактур — Гродно. В центре Постав был построен крытый рынок, жилые дома для рабочих, здания городской крамы (магазина), мельницы, бумажной и суконной фабрик, школы и др. Здесь же расположились большая городская



231. Дом Бутримовича в Пинске. Боковой портик. 1794 г.



232. Жилые дома в Поставах. Конец XVIII — начало XIX в.

площадь, прекрасный парк и сад. Одним из создателей этого ансамбля был архитектор Сакко. Оригинальна и связана с белорусскими древними традициями отделка этих зданий: в оформлении фасадов архитектор решил отказаться от лепных форм, главным мотивом декора стен являются ниши и архитектурные тяги, создающие на поверхности стены своеобразный узор.

К этому же времени относится строительство в Гродно, на северо-восточной его окраине — Городнице — зданий для администрации и одноэтажных домиков для рабочих и инженерно-технического персонала гродненских мануфактур. Дома эти строились в основном из дерева, и только главные фасады, обращенные на улицу, со щипцами барочных криволинейных или классицистических очертаний, делались из кирпича (в это же время в Гродно возводились и фахверковые постройки).

Когда у Тизенгауза не хватило больше средств, строительство в Поставах и Гродно заглохло. Таким образом, плановая застройка городских районов, когда она осуществлялась по инициативе лишь отдель-

ных магнатов, в пределах отдельной феодальной латифундии, оказалась попыткой утопической.

Иной размах и характер общегосударственного мероприятия приобрели подобные начинания после присоединения Белоруссии к России. Для всех городов Белоруссии в количестве нескольких десятков были созданы регулярные планы на основе передового для того времени классицистического градостроительства. Вся территория города разбивалась на прямоугольные или квадратные кварталы, соединенные широкими прямыми улицами, пересекающимися под прямым углом. В центре создавались, как правило, три площади: главная — для размещения правительственных учреждений, присутственных мест и гостиного двора, две другие — для хозяйственных и торговых целей. Здесь же создавались городские парки и скверы. Подобную планировку мы видим на планах городов Белицы и Мстиславля.

Много было сделано для усовершенствования планировки и застройки крупных городов. В Минске, Витебске, Гомеле, Могилеве, Пинске, Бресте, Гродно было осуществлено расширение и спрямление улиц,



233. Каплица-часовня в Слониме. XVIII в.

площадей, улучшены набережные. В результате этих работ белорусские города приобрели более благоустроенный, более стройный облик. Улицы, площади и скверы того времени сохранились во многих городах до настоящего времени. «Типовые» проекты казенных зданий созданы для Орши, Рогачева, Мстиславля.

Много каменных домов было сооружено в Могилеве и Витебске. Все они — небольшие по размеру, со сдержанно введенным классицистическим убранством. Некоторые из них сохранились до настоящего времени (двухэтажный дом с надписью на фасаде «1790», дом подворья Конисского с прекрасным литым ажурным чугунным козырьком крыльца, двухэтажный дом на нынешней площади Свободы в Витебске и многие другие).

В XVIII веке в Белоруссии существовали те же виды живописи, что и в предшествующем столетии: иконопись, росписи храмов и дворцов, портрет.

Иконы по характеру письма делятся на два направления. Значительная часть икон для православных и частично униатских церквей создается в традиционном иконописном стиле. Прекрасными образцами этого направления являются иконы «Богоматерь Одигитрия Неувядаемый цвет» (илл. 237), «Поклонение волхвов» (хранятся в Государственном художественном музее БССР), «Вознесение» из Борисоглебской церкви Могилева. По сравнению с предшествующими столетиями иконопись XVIII века обогащается новыми особенностями, и накопление реалистических черт теперь выражается в очень заметном внимании к пейзажу. В иконе «Поклонение волхвов» мы видим замок с крепостными стенами и башнями, с перелесками и холмами вокруг. Пейзаж и фрагменты архитектуры тщательно переданы в иконе «Живоносный источник» (XVIII в., Государственный художественный музей БССР, илл. 235). В отличие от локальных цветов иконописи XIV—XVII веков теперь появляются более живописно исполненные иконы. Чаще всего подобные иконы можно было встретить в деревянных деревенских церквях. По-прежнему создаются в это время и иконы, в которых лица и руки святых выполнялись в живописи, а фон и одежды с позолоченным растительным орнаментом — тиснением и резьбой по гипсу. Главными центрами их производства были Могилев, Витебск, Полоцк.

Многие иконы, принадлежавшие богатым церквям и монастырям, украшались дорогими ризами¹³². В сельских церквях ризу нередко заменяла деревянная рама, покрытая искусной резьбой.

Произведения, представляющие своеобразную народную струю в белорусской иконописи XVIII столетия, все более и более привлекают сейчас к себе внимание историков искусства.

Другое направление образуют иконы, выполненные в духе живописи барокко. К ним относятся икона «Воскресение Христа» из костела бернардинок в Слониме, созданная на рубеже XVII—XVIII столетий, и икона «Архангел Михаил» из церкви Бориса и Глеба (вторая половина XVIII в., Могилев, илл. 239). Фигуры святых в этих иконах изображены в сложных ракурсах, в энергичном движении, свойственных живописи барокко.

В XVIII веке было создано много монументальных росписей в церквях, костелах и дворцах. Наиболее известны среди них росписи костела Кальвария (Вознесения) в Жировицах, церкви Троицы Маркова монастыря в Витебске, Ильинской церкви в Гомеле, кафедральных костелов в Могилеве, Минске, церкви Петра и Павла, Успенского и Вознесенского соборов в Витебске, деревянной холодной синагоги в Могилеве, каменных синагог в Минске, Шклове, Пинске. В это же время были расписаны дворцы в Несвиже, Слониме, Ружанах, Щорсах и др.

Чаще всего в православных храмах интерьеры украшались живописью и резьбой по дереву; костелы же оформлялись барочной живописью в сочетании с лепниной и скульптурой. Что же касается дворцов, то, помимо росписей и лепки, здесь встречались и произведения станковой живописи.



234. Фарный костел в Гродно. 1704—1735 гг. Интерьер



235. Животный источник. Икона. XVIII в.



236. П. Игнатович (?). «Жено, прощаются тебе греси твои...». Роспись Троицкой церкви Маркова монастыря в Витебске. Начало XVIII в.

В православных церквях, если это были каменные строения, росписи выполнялись по штукатурке, а если деревянные — то по деревянной гладко обструганной стене. Позже настенная живопись в деревянных храмах создавалась на холсте и приклеивалась к стенам, как, например, в Троицкой церкви Маркова монастыря в Витебске (илл. 236) начала XVIII века¹³³. Обращает на себя внимание обилие живописи в этой церкви. Вся стена и своды центрального нефа, своды и стены боковых крыльев покрыты композициями, причем в большинстве многофигурными. Такой большой труд был не под силу одному художнику. Над их исполнением работали, конечно, несколько человек. Это со всей очевидностью обнаруживается и при сравнении между собой отдельных росписей храма.

Во многих произведениях живописи Троицкой церкви в Витебске ощущается веяние барокко, особенно в росписях «Наставниче, наставниче, погибает», «Лазаре гряде вон», «Простер руку» и других, с развернутым драматическим действием. Несмотря на большое число фигур, ни одна из них не повторяет другую. Для каждого персонажа найдены свойствен-

ные ему жесты и выражение лица, всем присуща взволнованность — одни полны радостных чувств, другие — горестных. Старые документы называют имя автора этих композиций — Павел Игнатович¹³⁴.

В этом же храме есть несколько композиций, которые отличаются от рассмотренных. Это «Апостол Фома», «Апостол Варфоломей», «Закопанные живыми в землю», «Великомученик Василий» и др. В простой, как правило, симметричной композиции, в стремлении к четкой жизненной обрисовке персонажей, в простонародном характере типов мы улавливаем определенную связь с народным творчеством — росписями, встречающимися на предметах домашнего обихода и орудиях труда.

Видное место в монументальной живописи Белоруссии занимают стенные росписи Жировицкого монастыря. Создавались они в разное время. Росписи Успенского собора относятся к XVII веку. В XVIII столетии они подновлялись и частично переписывались под руководством художника М. Климовича. В настоящее время от них остались изображения четырех евангелистов на парусах под куполом и несколь-



237. Богоматерь Одигитрия Неувядаемый цвет. XVIII в.



238. А. Гловацкий и др. Роспись кафедрального костела Станислава в Могилеве (ныне Областной архив). 1767 г.

ко плохо сохранившихся изображений неизвестных лиц. Все росписи хорошо вкомпонованы в отведенные для каждой участки стены, приятны по цвету и спокойны по композиции.

Недалеко от главного корпуса расположена каплица Кальвария, построенная в 1769 году и расписанная в 1772 году белорусским художником из Жировиц Шашалевичем. Росписи потолка, алтарной стены и карнизов носят орнаментально-декоративный характер. Фигурные композиции Кальварии полны динамики; человеческие фигуры трактованы объемно, с четкой передачей форм обнаженного тела и производят впечатление почти скульптуры.

Более ярко выраженный барочный характер носят росписи кафедрального костела в Могилеве. Построен костел во второй половине XVII века, а расписан в 1767 году группой живописцев с участием художников П. Петровского, А. Гловацкого (илл. 238). Живопись покрывает свод центрального нефа костела, своды боковых нефов и частично стены. В росписи центрального нефа изображены сложные архитектурные формы: карнизы, беседки, волюты, вазы, раскреповки, как бы вырастающие над настоящими пи-

лястрами и карнизами стен. Выше, в центре композиции, открывается величественная арка, в пролете которой изображен Христос, вручающий коленопреклоненному апостолу Петру ключи. Беседки и балконы, окружающие центральную арку, заполнены фигурами празднично одетых горожан, восторженно наблюдающих за этим действием.

Сложной по композиции является роспись «Вознесение Христа», помещенная также на центральном своде. Обрамлением для этой росписи служит легкая и изящная колоннада, написанная так иллюзорно, что трудно понять, где кончается архитектура, а где начинается живопись. Вся сцена пронизана движением: стремительно возносится в небо сопровождаемый ангелами Христос, плавно и мягко движутся облака.

Справа над колоннадой центрального нефа расположена композиция с изображением польского короля Яна Казимира, дающего католическим ксендзам привилей на владение земельным участком в Могилеве и постройку на нем костела. Таким образом, здесь утверждалась идея укрепления земной власти католической церкви. Изображение города Могилева XVIII века и выбор сюжета придают этой компози-



239. Архангел Михаил. Икона из церкви Бориса и Глеба в Могилеве. Вторая половина XVIII в.

ции конкретно-исторический характер. Решена роспись более спокойно и просто, чем росписи сводов, и несколько приближается к станковой картине.

Из росписей синагог интересны живописные композиции холодной синагоги в Могилеве (1623), созданные в 1760 году под руководством художника Сегая. Характер росписи — орнаментально-декоративный. На одной из таких композиций изображены город, пейзаж с кораблем у берега, фантастическими животными. Верхняя и средняя части росписи состоят из растительного и стилизованного орнамента, где каждый элемент имеет символическое значение и связан с тем или иным каноническим правилом иудейской религии. Росписи хорошо вкомпонованы в интерьер синагоги.

Почти все произведения живописи на светские темы уничтожены. Больше посчастливилось портретному жанру. До нас дошло несколько десятков портретов государственных и церковных деятелей XVIII века. Писались эти портреты разными живописцами, получившими профессиональную подготовку в различных странах и школах.

Всматриваясь в портрет Георгия Конисского (илл. 241), находившийся в церкви Бориса и Глеба в Могилеве, мы видим в нем сходство с белорусскими парсунами XVI—XVII веков. Это прежде всего точная, хотя и не всегда глубокая, передача характерного облика данной модели. Художник внимательно изображает некрасивое лицо человека в одежде митрополита, с широким носом, с большой родинкой, впалыми, дряблыми щеками.

Портрет Станислава Сестренцевича, митрополита римско-католических церквей, написан упоминавшимся выше художником А. Гловацким в 1794—1802 годах. Гловацкий — хороший рисовальщик. Он в равной мере умеет передать объем человеческой головы, пластически вылепить складки костюма, передать его детали вплоть до ювелирных изделий. А. Гловацкий работал в качестве иконописца, портретиста, театрального декоратора, архитектора и художника-монументалиста. Он участвовал в росписи кафедрального костела в Могилеве, около 1787 года работал в имении генерала Зорича в Шклове, где писал декорации для его театра, портреты, иконы и картины на мифологические темы, устраивал иллюминации.

Наряду с мастерами, получившими специальную художественную подготовку, в имениях магнатов работало много самоучек или живописцев, обученных тут же, при магнатских дворах. Примером их творчества может служить портрет белорусской помещицы Пиоры, владелицы сельца Суходорова под Витебском, написанный дочерью тамошнего гончара Зосей (ГИМ, илл. 240). Известно, что в Суходорове близ Бабинович был женский пансион, где преподавалось и рисование и где получила некоторые художественные познания Зося (Софья).

Портрет, как можно судить по фасону невысокой пышной напудренной прически Пиоры, исполнен в конце XVIII века; об этом свидетельствует и общая дымчатая тональность портрета, в выборе которой крепостная художница могла следовать за французскими или русскими портретистами того времени. Костюм написан несколько небрежно и даже неумело. Но физиономию своей модели, некрасивую, до-

бродушную, розовую, художница передает с той же непосредственностью, старанием и реализмом, как писали лица белорусские иконописцы XVII—начала XVIII века и авторы парсун.

В XVIII веке в оформлении храмов и дворцов широко применялась орнаментально-декоративная резьба. В церквях резьбой украшались главные и боковые алтари, иконостасы и приделы в честь различных святых.

Интересным произведением декоративной резьбы по дереву является иконостас Троицкой церкви Маркова монастыря XVII—XVIII веков в Витебске, созданный белорусскими резчиками по дереву Я. Поддубцем, И. Качаром родом из Черей, И. Могилевцем из Могилева, А. Маркевичем и И. Голубковым из Витебска¹³⁵. Как и иконостас церкви Николая в Могилеве, он состоит из трех ярусов и завершающего козырька. Все ярусы иконостаса скомпонованы из резных колонок с капителями и сложных карнизов, образующих нарядные обрамления для икон.

Исключительной пышностью и обилием скульптуры отличается убранство фарного костела в Гродно



240. С. Гончарова. Портрет помещицы Пиоры. Конец XVIII в.



241. Неизвестный художник. Портрет Георгия Конисского. Из церкви Бориса и Глеба в Могилеве. XVIII в.

XVII—XVIII веков (илл. 234). Помещенные на опорных столбах небольшие иконостасы служат как бы увертюрой к зрелищу, которое представляет собой иконостас главного алтаря; он украшен колоннами большого масштаба — в том числе и витыми, что было характерно для белорусской резьбы еще в XVII веке, — очень сложно раскрепованными карнизами, многочисленными статуями святых.

Сохранившиеся образцы резного декора, вывезенные из дворцов, свидетельствуют о виртуозности белорусских резчиков и о некотором влиянии на их творчество барокко и рококо¹³⁶. О сближении давних белорусских традиций резьбы по дереву с искусством барокко говорит и распространение в XVIII веке фигурной скульптуры не только в католических и униатских, но и в православных церквях, где особенно часто встречаются резные распятия с фигурами святых по сторонам.

Иногда скульптуры представляли собой различные аллегории — веры, терпения, справедливости. Подобные статуи, несколько больше натуральной величины,



242. Неизвестный художник. Богоматерь Предстоящая. Фигура из композиции «Распятие». Дерево. Середина XVIII в.

полихромные, имелись, например, в церкви Петра и Павла в Витебске.

Часто встречается фигурная скульптура, выполненная в духе народного творчества. Хорошие ее образцы имеются в Государственном художественном музее БССР: группа «Распятие» (середина XVIII в., *илл. 242*), пророки из композиции «Древо Иесеево», летящие ангелы из церкви Быховского уезда, евангелисты из церкви села Негневичи (*илл. 243*). Эта скульптура исполнена уверенно и крепко в той же технике, теми же приемами, какие существовали в народной резьбе. Траптовка складок одежды, завитков волос, бороды близка характеру народного узора и в сочетании с эмоциональной выразительностью и барочной динамичностью фигур придает этой пластике своеобразие и силу воздействия.

Сравнительно высокого уровня развития достигла графика. Как и в прежние столетия, главным ее видом была книжная гравюра.

В XVIII веке сохраняется несколько центров графического искусства: Вильно, Могилев, Супрасль, Несвиж, Логойск, Полоцк, Слуцк.

Деятельность в конце XVII — начале XVIII века в Вильне мастера книжной гравюры А. Тарасевича (см. другие главы, стр. 223 и 279), а в Могилеве — М. Воцанки, арендовавшего типографию Богоявленского братства и работавшего там со своими помощниками Ф. Ангилейко и сыном Василием, — звено, связывающее достижения гравюры XVII века с дальнейшим развитием этого искусства в Белоруссии.

Творчество В. Воцанки приходится уже на XVIII столетие и несет в себе много примечательных особенностей.

Известны семь подписных листов, принадлежащих В. Воцанке¹³⁷ и исполненных между 1694—1730 годами. Приемы, связывающие эти гравюры с иконописью (например, композиция заглавного листа к книге «Диоптра», построенная из отдельных клейм), сочетаются у Воцанки уже с уверенно-лаконичной передачей объемных форм, мягкостью переходов от темных к светлым частям изображения. Орнаментальные мотивы, используемые В. Воцанкой — дубовые листья и желуди, а также листья и шапки подсолнуха, — часто встречаются в народном декоративном искусстве Белоруссии.

Воцанке принадлежат и так называемые антимины — гравюры, отпечатанные на холсте, назначение которых покрывать церковные столы во время богослужения (*илл. 244*).

Скомпонованные с пониманием задач декоративности, четкие и ясные по рисунку, эти работы свидетельствуют о совершенстве как техники гравирования у Воцанки, так и искусства набойки в Белоруссии того времени.

Интенсивная издательская деятельность осуществлялась в Супрасле. Некоторые из книг Супрасльской типографии были украшены заставками и концовками из растительных побегов, листьев и цветов¹³⁸.

Существует в белорусской графике XVIII века и другая, светская линия развития. Художник Г. Лейбович из Несвижа создает на основе живописных и графических произведений XIV—XVIII столетий се-

рию гравированных на меди портретов Радзивиллов. На первой гравюре, изображающей основоположника рода «Войсундаса Первого Христиана, названного Радзивиллом» (илл. 246), внизу имеется подпись на латинском языке: «Гершко Лейбович, резчик Несвижский в Великом Литовском княжестве». Все остальные гравюры не имеют никаких подписей.

Многие гравюры альбома по своим художественно-техническим качествам близки к портрету Войсундаса Первого Радзивилла. Это обстоятельство дает нам основание приписать их авторство Лейбовичу. Совершенно одинаковым способом кладется в этих портретах штриховая линия, сходным образом изображаются резкими линиями глаза, закругленный подбородок, нос и губы.

Гравер внимательно передает все особенности древних репрезентативных портретов феодалов, в которые часто включаются изображения гербов, надписи, указывающие, какими победами данный представитель рода себя прославил, какие церкви и монастыри соорудил, каковы были занимаемые им должности и владения его. Переводя эти изображения на язык черно-белой гравюры, Лейбович умеет использовать выразительность ее специфических скупых средств.

Исходя из некоторых документов, можно предполагать, что над гравированием портретов для этого альбома работал и другой художник — Д. Хесский, однако, какие именно листы принадлежат ему, еще не выяснено. Около 20 гравюр этого альбома выполнены на низком художественном уровне, очевидно, учеником.

Декоративные виньетки в духе рококо, помещенные в «Инвентаре Экономии Брестско-Кобринской графа Флеминга генерала артиллерии 1742 г.», выполнены сепией художником А. Даманским. Художник запечатлел в этих виньетках чередование различных сельскохозяйственных работ: уборку сена, молотьбу, подготовку почвы к посеву и др. На нескольких рисунках изображены местечки с улицами, площадями, домами и церквями. По улицам идут люди. Одни из них чисто и хорошо одеты, другие — в простой домотканой одежде спешат с орудиями труда на работу. Не забыт и интерьер Кобринской канцелярии, где, по всей вероятности, долгими часами просиживал художник¹³⁹.

В конце XVIII века появляются акварели, представляющие собой «портреты» той или иной местности, здания и т. п. (виды города Слуцка, «Дом князя Голицына в Пропойске», ГИМ).

В конце столетия, когда уже остро ощущалась необходимость преподавания различным специалистам — зодчим, военным и т. д. — научных основ рисунка, один из представителей некогда могущественного ордена иезуитов, нашедших в это время приют в Белоруссии и России, Г. Грубер ввел в Полоцком коллегиуме изучение наряду с архитектурой и механикой также рисунка и частично живописи. Сам Грубер был известен как живописец и график. Одну из своих картин, изображающую в аллегорическом виде торжество русского самодержавия, он подарил Екатерине II во время ее проезда в 1787 году через Мстиславль. Особенно увлекался Г. Грубер перспективными видами. Им было создано несколько акварелей и



243. Неизвестный художник. Апостол Павел из церкви села Негневичи бывш. Новогрудского уезда. Середина XVIII в.



244. В. Вошанка. Положение во гроб. Антиминс. Гравюра на холсте. 1708 г.

рисунков с изображением интерьеров Полоцкой академии, площадей и улиц Полоцка. Интерес к перспективным построениям вообще отличал художников — воспитанников Полоцкого коллегиума.

Немало привлекательности придавали храмам и дворцам XVIII столетия разнообразные изделия прикладного искусства, очень часто представляющие собой творения белорусских народных мастеров.

Помимо резных церковных иконостасов, о которых говорилось выше, замечательны в церквах были и царские врата, плетенные из соломы (Государственный художественный музей БССР, илл. 245).

Литые чугунные козырьки прекрасного рисунка на ряде домов, обрамления ниш в синагогах Быхова, Пинска и Мира, исполненные с большим мастерством, красноречиво свидетельствуют о развитии и этого ремесла. В музеях Бреста и Слонима сохранились

художественно выполненные оковки сундуков. Высокого расцвета достигло ювелирное искусство.

Новым для второй половины XVIII века является возникновение художественных мануфактур.

Первое упоминание о мануфактуре поясов в Слуцке относится к 1743 году. Уже в это время на ней производились золото- и серебротканые пояса, позументы, галуны. Позже, в 50-х годах, производство на фабрике было расширено. В 1758 году М. Радзивилл заключил договор с Яном Мажарским, армянином из Стамбула, на организацию производства поясов. В договор был включен пункт, обязывающий Мажарского подготовить мастеров из местного населения. За двадцатилетний период работы Мажарский наладил производство. Исполнение поясов было доведено до высокого совершенства, и сам этот тип поясов получил название слущких. В 1778 году руководителем фабрики (просуществовала она до 1846 г.) стал его сын Леон. Из числа местного белорусского



245. Царские врата, плетенные из соломы. XVIII в. Фрагмент



246. Г. Лейбович. Портрет Войсундаса Радзивилла. Гравюра на меди. XVIII в.

населения выдвинулось несколько мастеров, среди которых наибольшую известность получили И. и Т. Барсуки, Баранцевич, Дубицкий, Гутковский, Кончило, Лойко и др.

Орнаментальные композиции слущких поясов, как правило, слагались из трех частей: узкой каймы, украшенной стилизованным растительным орнаментом, охватывающей пояс со всех сторон; основного поля пояса, оформленного несколько более спокойными орнаментальными формами и расчлененного довольно часто поперечными полосами, и двух прямоугольных клейм, расположенных по концам пояса, украшенных обычно одним, двумя вазонами либо медальонами с цветами или крупными букетами (илл. 248).

Мотивы флоры первоначально были заимствованы с Востока, но постепенно близко знакомые белорусским мастерам цветы — василек, колокольчик, кашка — вплелись в эти узоры. Пояса ткали двусторонними; когда их прокатывали на особых станах, блеск

золотых или серебряных нитей еще более усиливался. Этот блеск в сочетании с ясностью узора, чистотой тонов — алого и синего, оранжевого и голубого — придавал слущким поясам одновременно и нарядность и строгость. На углах пояса обычно ткались названия города и имя мастера, вначале латинскими буквами, позже кириллицей.

Ткацкая фабрика-мануфактура в Мире, открытая Радзивиллом в 1746 году, выпускала обивочную и обойную материю. Позже, в 1752 году, в Альбе вблизи Несвижа возникла мануфактура по производству поясов, покрывал, скатертей и ковров с сюжетными композициями на исторические темы. Широкую известность получила мануфактура гобеленов в Кореличах. После 1762 года там было создано несколько гобеленов на темы из истории рода Радзивиллов. Здесь же создавались ковры, орнаментированные стилизованными побегами, цветами и листьями.

Главным художником гобеленовых мануфактур Радзивиллов был «премьер-маляр» И. Хесский. Под



247. Зеркало. Стекло, гранение, гравировка. Середина XVIII в.



248. Слуцкий пояс золототканый, шелковый. XVIII в.

его началом в разное время работали художники: его сын Рудольф, Скрутский, Лютницкий и два художника, известные только по именам,— Андрей и Константин. Мастера были из местного населения. В Альбе долгое время работала А. Маркова, жена садовода, ткавшая гобелены.

Несколько ткацких мануфактур создал А. Тизенгауз. В 1768 году он организовал в имениях вблизи Гродно, Городне и в Лососно ткацкие мануфактуры по производству шпалер, скатертей, покрывал и поясов. В конце XVIII века на его мануфактурах было занято на 60 станках 160 мастеров и рабочих из местного населения, а также художники, среди которых наиболее известными были французы Селиманд и Дупенау. Функционировали также ткацкие мануфактуры Огинских — в Слониме и Залесье, Сапегов — в Ружанах.

Производство архитектурной керамики существовало во многих городах Белоруссии: в Орше, Могилеве, Витебске, Копыси, Шклове, Мстиславле. Наряду с этим возникали мастерские и фабрики бытовой керамики.

В 1779 году Огинский основал в Телеханах фаянсовую фабрику, производившую вазы для цветов, ко-

фейники, солонки, чернильницы, трубки и другие изделия. В первый период фабрика работала под влиянием заграничных образцов, чаще всего итальянских и немецких фаянсовых изделий в стиле барокко. Позже, когда были подготовлены мастера из белорусов, изделия стали проще по композиции и самобытнее по форме.

Мануфактуры Радзивиллов в Налибоках и Уречье изготавливали бытовое и художественное стекло. Первоначально завод в Налибоках был основан для производства мелких предметов из стекла, а завод в Уречье — для производства зеркал. Но очень скоро и мануфактура в Уречье начала выпускать украшенную алмазной гранью и гравировкой посуду. Зеркальные медальоны с гравировкой служили украшением парадных залов (*илл. 247*). Декор зеркал с гербами магнатов соединял в себе нечто средневековое и элементы барокко. Позже изделия завода — как это было и с фаянсом — становятся более разнообразными, формы посуды делаются легче, стройнее, в рисунках с мотивами растений и птиц появляется большая свобода.

Уречское стекло получает известность далеко за пределами Белоруссии — в Польше, Литве, России.

ИСКУССТВО ЛИТВЫ

Со второй половины XVII века, после окончания продолжительных войн с Россией и Швецией объединенное литовско-польское государство Речь Посполитая стало восстанавливать и укреплять свою экономику; получили развитие торговые связи с западно- и восточноевропейскими странами. Но при этом господствовали феодальные отношения: возрастала барщина, увеличивались оброки; за счет крестьянства обогащались крупные феодалы, сосредоточившие в своих руках огромные материальные ресурсы. Это усиливало их экономическую мощь, подготавливало почву для установления их политической диктатуры. Непосредственность торговых и культурных контактов с другими странами и все углублявшиеся внутренние противоречия сказались на художественной культуре Литвы конца XVII—XVIII веков.

Распространение стиля барокко, совпавшее в других странах Европы с расцветом абсолютизма, в Литве приходится на время господства крупных феодалов и католической церкви, опутавшей литовскую землю густой сетью монастырей.

Церковников и феодалов-католиков не привлекало искусство Ренессанса, отличавшееся светскостью, простотой и умеренностью форм. В своих дворцах и храмах они стремились к показной роскоши, блеску и репрезентативности. Самые активные и яркие сторонники контрреформации — иезуиты пропагандировали барокко, которое в Литве проявилось прежде всего именно в католических церквях, особенно в середине и второй половине XVII века.

Господство позднего барокко в литовской архитектуре и искусстве длится с конца XVII почти до конца XVIII столетия. Важнейшим этапом его развития являются 1735—1765 годы.

Во второй половине XVIII века в Литве начинается постепенное разложение феодализма и зарождение капиталистического способа производства. Утрата цехами прежней роли и возникновение первых феодальных мануфактур — характерный признак этого процесса. Наряду с барокко в это время можно отметить уже становление классицизма. В конце XVIII столетия при Главной школе Великого княжества Литовского (в 1579—1781 — Вильнюсская академия,

в 1781—1797 — Главная школа Великого княжества Литовского, в 1797—1803 — Главная вильнюсская школа, в 1803—1832 — Вильнюсский университет) формируются первые кафедры искусства, закладываются основы национальной художественной школы. Касаясь соотношения отдельных видов искусства во второй половине XVII—XVIII веках, надо сказать, что широкое распространение получили архитектура, монументальная живопись и скульптура, в меньшей мере развивалось станковое искусство — живопись, скульптура, графика; значительны были достижения в прикладном искусстве: в металлопластике различного назначения, ювелирном деле, литейном искусстве, в художественной обработке дерева и стекла, в керамике и текстиле. Ясно проявляется в XVIII столетии струя народного декоративно-прикладного и изобразительного искусства, особенно интересно народное деревянное зодчество.

Во второй половине XVII века в Литве интенсивно застраиваются по ранее составленным схемам окраины городов: Вильнюс застраивается в юго-западном направлении, Клайпеда — на правом берегу реки Данге. Меньше других городов изменяется Каунас.

В местечках применяется линейная и радиальная планировка или же схема прямоугольника, разделенного на правильные кварталы (такая планировка в Литве получила распространение со второй половины XVI в.). Застройка экономически развивающихся местечек уплотняется у площадей и магистральных улиц; на окраинах планировка по-прежнему остается свободной, усадебной. Различие в плотности застройки и высоте зданий, богатое озеленение способствуют разнообразию силуэта местечек, часто очень живописного и как бы волнистого. Замысловатые повороты улицы порой открывают взгляду перспективу, в которой удивительно выпукло, ясно смотрятся объемы барочных зданий (например, церковь в Езнасе).

На распространение барокко в Литве основное влияние оказывала итальянская архитектурная школа, а также связи с Россией, Саксонией, Францией и другими странами. При всем этом литовское ба-

рокко обладало яркими региональными чертами. В формировании литовской школы барокко немалую роль сыграли местные архитекторы и художники, мастера же, прибывавшие из других стран Европы, часто подчинялись местным традициям.

Архитектура барокко второй половины XVII века отличается нарядностью, разнообразием и богатством синтеза зодчества и изобразительного, а также декоративно-прикладного искусства. В XVIII веке архитектурные формы позднего барокко отмечены легкостью, выразительностью масс и силуэта строений, изящным декором фронтонов, многообразием профилей арочных отверстий; необычайно пластичную интерпретацию получает ордер.

В стиле барокко возводятся строения различного назначения, однако ярче всего он проявился в зданиях церквей и резиденций крупных феодалов, слабее — в жилых домах мелких феодалов и горожан, еще меньше — в хозяйственных и производственных строениях. Интересно применялось барокко в архитектуре малых форм — ворота, ограды и особенно мемориальные памятники.

Отдельно стоящие приходские или объединенные с монастырскими жилыми корпусами барочные церкви скромных архитектурных форм образуют в селах и городах вместе с хозяйственными и другими строениями очень своеобразные комплексы.

Планы литовских церквей ясные, большей частью симметричные, реже асимметричные; в них нет выступов, сложных кривых форм и линий, нет неясности в распределении помещений. Церкви строятся двухбашенные с планом в виде латинского креста, двухбашенные прямоугольной планировки, центрально-купольные. По силуэту и композиции особенно характерны двухбашенные церкви с плоским главным фасадом.

Двухбашенные церкви, имеющие план в виде латинского креста, широко распространяются во второй половине XVII века. Самым значительным их образцом считается церковь Петра и Павла (Петраса и Повиласа) в Вильнюсе, построенная в 1668—1676 годах (илл. 249). Вместе с монастырем каноников Латерана она стоит на живописном и возвышенном месте в лесистом районе Антакальниса. Инициатором строительства был крупный феодал М. К. Пац, разбогатевший во время войн середины XVII века. Архитектор церкви И. Заор; с 1670 года строительными работами руководил Фредиади ди Лука. Каменщики и другие мастера по строительству — жители Вильнюса и крепостные из имений Паца.

План и решение внутреннего пространства церкви Петра и Павла в основном следуют схеме церкви Казимира в Вильнюсе¹⁴⁰, а две лестничные башенки в углах закрестий и маленькие часовни являются как бы своеобразным композиционным и функциональным повторением традиций литовского Ренессанса, берущих свое начало еще в готических храмах.

Внешне церковь не отличается единством архитектурных форм, хотя эти формы довольно монументальны: массивный, не очень соразмерных пропорций купол, низкие, круглые в первом ярусе и восьмигранные в верхних ярусах башни фасада; тесно вклинившийся между ними треугольный фронтон, по композиции близкий классическому портику. Создается впечатление, будто в фасаде церкви смешаны стили-

стически различные элементы различного масштаба. Зато интерьер церкви является замечательным образцом синтеза архитектуры и искусства. Предпочтение здесь нужно отдать пластическим композициям из белого стука, фигурным и орнаментальным. Некоторую роль играют и фрески на сводах церкви.

Примером церкви с планом латинского креста, в XVIII веке изменившей интерьер умеренного барокко на нарядные формы рококо, была доминиканская церковь в Вильнюсе (планировка 1679—1688, реконструкция 1748—1770). К церквям плана латинского креста относятся также кармелитская в Каунасе (1685—1690), расейнская доминиканская (1633, реконструирована в 1782 г. по инициативе и под руководством Л. Гринцявичюса), варняйская (Тельшяйский район, 1680—1691), церковь в Стаклишкес (Пренайский район, 1776) и др.

Двухбашенные церкви прямоугольной планировки бывают однефными и трехнефными с часовнями, по пространственной трактовке — зального и базиликального типа. Фасады их акцентируются высокими многоярусными башнями, которые эффектно вырисовываются в панораме города и в пейзаже. Неодинаковые в плане, ярусы башен различаются и по квадратуре, пропорциям, ритму и применению элементов барочного декора. Зрительно башни объединяются расположенными на высоте третьего яруса декоративными фронтонами, и это смягчает переход к верхним ярусам, где башни смотрятся уже порознь.

Одной из первых реконструированных в XVIII веке церквей с плоским двухбашенным фасадом является каунасская церковь иезуитского монастыря (строительство начато в 1666, окончено в 1710—1725 гг., после пожара церковь восстановлена в 1739 г., в 1783—1785 гг. архитектор М. Величка на основном фасаде устранил богатый декор барокко). Это трехнефная церковь базиликального типа, с легкими и высокими (47 м) пятиярусными башнями. Церковь выделяется своим объемом, ритмом вертикалей — башен, доминирует в ансамбле монастыря, и, гармонично включаясь в площадь Ратуши, организует архитектурную композицию этой площади. Вторым характерным образцом культовых зданий этого типа является церковь Екатерины (Котрины) монастыря бенедиктинок в Вильнюсе (построена в 1622—1650, перестроена в 1692—1703 гг., после пожара 1737 г. реконструирована в 1741—1746 гг. архитектором И. Глаубицем). Бенедиктинские монастырь и церковь вместе с доминиканскими церковью и монастырем представляют собой два важнейших компонента своеобразного юго-западного квартала старого Вильнюса. Церковь Екатерины отличается высокими (50 м) пятиярусными башнями с умело вкомпонованным между ними фронтоном. Динамическая ритмика пилястр и карнизов фасада и конструктивно обоснована и декоративна. К церкви пристроена гармонирующая с ней маленькая часовня (архитектор И. Глаубиц, 1746).

Вильнюсская церковь миссионеров (1694—1730, башни, фронтоны и тамбур — 1750—1756, илл. 250) наглядно демонстрирует легкость и изящество форм позднего барокко Литвы. Эта трехнефная церковь базиликального типа, с часовнями, имеет две пятиярусные башни с очень эффектными, будто ажурными, верхними ярусами. Церковь образует тесный ансамбль с



249. И. Заор. Церковь Петра и Павла в Вильнюсе. 1668—1676 гг.



250. Церковь миссионеров в Вильнюсе. 1750—1756 гг.

жилыми и подсобными корпусами монастыря. Красиво выделяется ее главный портал.

В провинции церкви также приобретают типичный для Литвы двухбашенный главный фасад. Однако здесь в башнях отсутствуют стройность и изящество, которые присущи церквям в крупных городах. Эти башни ниже, массивнее. Примером могут быть церковь в Езнасе (Пренайский район, 1643—1670, реконструирована в 1760—1770) и церковь Титувенского ансамбля (Кельмский район, построена в 1614—1639 вильнюсским мастером Т. Касперасом, реконструирована в 1759—1783, интересна отделкой интерьера в стиле рококо). В XVIII веке в провинции было построено несколько новых церквей подобного типа, например в Кражяй (Кельмский район, 1751—1757, архитектор Т. Жебраускас), в Шилува (Расейнский район, 1760—1786); эта церковь особенно богата скульптурами святых в народной интерпретации, исполненными Т. Подгайским.

Наряду с типичными культовыми строениями с плоским двухбашенным фасадом встречается несколько

реконструированных или заново построенных в XVIII веке однобашенных церквей. Башни отличаются ясно выраженной вертикальностью, динамичностью ритма. С главным фасадом башни связываются двояко: в одном случае они стоят в углах фасада, в другом — посередине главного фасада и являются проходными.

Самым интересным из однобашенных строений является трехнефная, базиликального типа церковь августинцев в Вильнюсе (1746—1768), входящая в небольшой комплекс Августинского монастыря (по своим архитектурным формам она имеет сходство с Дрезденской гофкирхой Г. Кьявери). Посередине фасада, в одной плоскости с ним возвышается пятиярусная башня (41,5 м высоты) с многочисленными группами колонн и пилястр, с волнистыми профилированными ярусными карнизами. Ярусы различны по высоте и площади сечения; их ордерные элементы, по-разному трактованные, придают башне особую выразительность.

Безбашенные фронтонные церкви прямоугольной планировки, однефные или трехнефные, зальные или базиликальные, образуют довольно значительную группу культовых зданий барокко в Литве. Фасад безбашенных церквей в 2—4 яруса делится по вертикали группами пилястр или колонн; в предпоследнем ярусе помещаются по сторонам волнообразные изогнутые волюты, на которых стоят вазы или ажурные железные кресты, изготовляемые народными мастерами. В XVIII веке было построено несколько новых церквей этого типа, реконструировались подобным образом и старые.

Одной из таких реконструированных церквей была церковь Иоанна (Ионаса) в Вильнюсе (возведена в 1388—1426, перестроена в 1737—1748 после пожара, *илл. 251*). Эта церковь, являясь частью ансамбля Вильнюсского университета, выделяется своим грандиозным объемом и колокольной (высота колокольной с железным крестом 68 м, построена в конце XVI в., реконструирована в XVIII в.). При реконструкции церкви в корне изменена композиция ее главного западного фасада. Первоначальный готический аккорд еще звучит в трех узких высоких окнах во втором ярусе, однако весь фасад получил отделку в стиле позднего барокко, притом органически увязанную со всей его композицией. Это пластически богато разработанная, насыщенная контрастами теней и света поверхность. Массивный и суровый первый ярус несет следующие три, формы постепенно становятся более мелкими и легкими. Фронтон фасада имеет волнообразные очертания и заканчивается железными крестами, ажур которых, вырисовываясь на фоне неба, обогащает контур здания. Заново построенный в 1748 году в стиле барокко, фронтон пресбитерии отличается монолитностью; создается впечатление, будто он отлит из одной массы. Архитектура церкви Иоанна говорит о большом мастерстве применения сложных форм позднего барокко при реконструкции строений, об умелой их связи с сохранившимися чертами первоначального стиля. Также была перестроена в 1748—1755 годах однефная готического стиля церковь Георгия (Юргиса). Предполагают, что автором реконструкции этой церкви был архитектор П. Гоферис, участвовавший в 1752—1760 годах в реконструкции доминиканского ансамбля в Вильнюсе. Пилястры фасада, обводы отверстий, рельефы в стиле рококо дают и здесь декоративно выразительную игру светотени.



251. Церковь Иоанна в Вильнюсе. Главный фасад. 1737—1748 гг.



252. Церковь в Тельшяе. 1762—1765 гг. Интерьер

В XVIII веке не только реконструируются, но и заново строятся в провинции несколько безбашенных фронтонных церквей; в них заметны первые признаки формирования классицизма. Одной из наиболее оригинальных церквей этого типа является бернардинская церковь в Тельшяе (1762—1765, *илл. 252*). Эта небольшая церковь с антресолями вокруг всех внутренних стен производит впечатление как бы двухэтажной. Главный же фасад раньше был вогнут и разбит рядами пилястр большого ордера. Церкви такого типа были построены еще в Пабирже (Биржайский район, 1767—1772), Трошкунае (Аникщайский район, 1789, архитектор С. Майгис), Шумскасе (Вильнюсский район, 1767—1789, архитектор Т. Руселис) и других местах.

Церкви купольноцентрической композиции в Литве появляются в период расцвета барокко, но больше их строилось в период позднего барокко. В этих сооружениях в центре скрещения нефов возвышается шестигранный или в большинстве случаев восьмигранный купол, объединяющий внутреннее пространство церкви и доминирующий в ее внешнем облике.

Одной из первых церквей такой композиции и единственным памятником, который почти не подвергался каким-либо перестройкам и реконструкциям, является

церковь в ансамбле монастыря ордена камальдулов в Пажайслисе (построена в 1667—1712, первый ее архитектор Л. Фредо, затем братья К. и П. Путины, *илл. 256*). Единый по стилю, этот ансамбль на берегу Немана (Немунаса) имеет строго симметричную композицию (*илл. 255*). Ее основную продольную ось в первую очередь подчеркивает идущая теперь от Каунасской ГЭС к основным большим воротам аллея; за воротами и каменной стеной — липовая аллея; через ризалит жилого корпуса проход во внутренний громадный прямоугольный двор с величественной церковью на главной для всей этой архитектурной композиции оси. Шестиугольная церковь — доминанта ансамбля — с двух сторон окружена строениями с коридорами (раньше лоджиями). За церковью — эрмитажиум с отдельными домиками для монахов. Вся эта 300-метровая продольная ось заканчивается таким акцентом, как вертикаль трехэтажной башни (1730) типа бельведера. Находящаяся в центре ансамбля церковь имеет вогнутый двухбашенный фасад, расчлененный пилястрами ионического большого ордера.

Завершает здание церкви оригинальный шестигранный купол внушительных размеров (13 м диаметром



253. И. Пола. Церковь монастыря визиток в Вильнюсе. 1729—1744 гг.

и 49 м высоты), увенчанный изящным шестигранным фонарем. На пространственную композицию церкви несомненно оказала влияние венецианская церковь Санта Мария делла Салюте.

Ансамбль Пажайслисского монастыря — оригинальный памятник барокко в Литве. Церковь по традиции двухбашенная, однако вогнутая центральная часть ее фасада для литовского барокко периода его расцвета не характерна.

Интерьеру церкви с ее шестиугольной планировкой присущи величие и спокойствие. Подчеркнуто просторна алтарная часть с хором и ризницей; с боков, в углублениях четыре часовни; центр выделен обширным подкупольным пространством. Живопись и скульптура, а также облицовка стен церкви цветным мрамором, деревянные панели хора и других подсобных помещений ансамбля — все это отличается большой художественностью исполнения.

Своеобразным строением купольно-центрической композиции является доминиканская церковь в Лишкява асимметричной планировки (Варенский район, 1704—1741, *илл. 254*). Вместе с жилыми, подсобными и хозяйственными строениями она создает небольшой

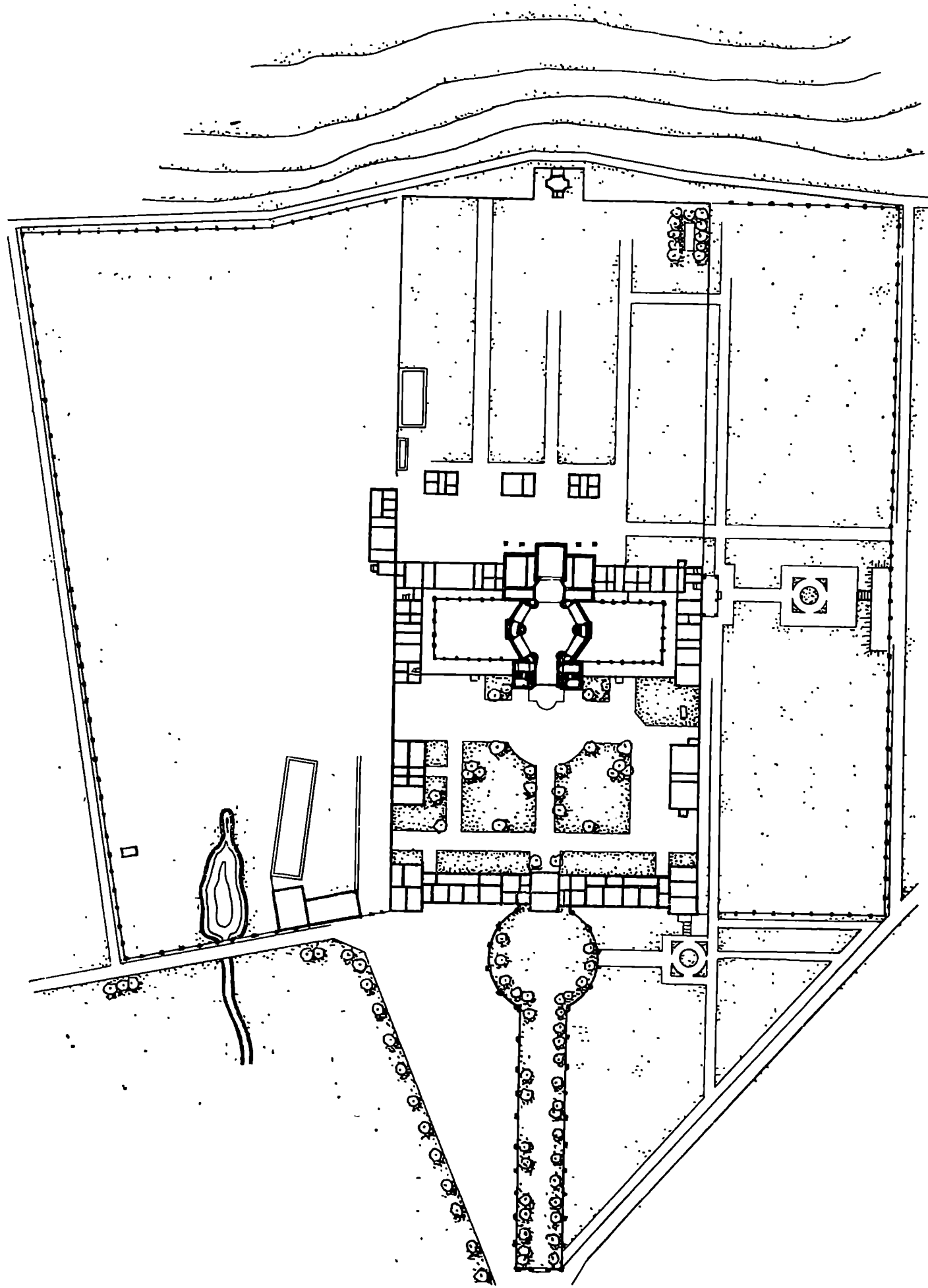


254. Доминиканская церковь в Лишкява. 1704—1741 гг.

ансамбль, свободно размещенный в живописной местности на высоком берегу Немана. В интерьере заслуживают внимания два карниза богатых профилей, на которых устроены галереи с балюстрадами. В алтарях преобладают декоративные формы рококо. Снаружи здание оживляют пилястры, антаблемент с карнизом богатого профиля; две башенки фасада в соотношении с куполом скромны по размерам.

Церковь монастыря визиток в Вильнюсе (1729—1744, архитектор И. Пола, *илл. 253*) — пример центрически-купольной постройки в стиле рококо. План этой церкви — греческий крест, передний фасад уже без башен, декоративно вогнутый.

Светские постройки XVII—XVIII веков — это усадьбы, дворцы, городские жилые дома, ратуши. Усадьбы в это время обычно состоят из двух-трех свободно расположенных дворов. Главный двор — парадный, четырехугольной формы, застраивался жилыми домами, кухнями и другими постройками. К нему примыкали парк и особенно характерный для литовских усадеб фруктовый сад. Планировка парка в большинстве случаев пейзажного типа, реже регулярная; парки имеют различную дендру, часто по несколько прудов, соеди-



255. Ансамбль монастыря в Пожайслисе. 1667—1712 гг. Генеральный план

ненных каналами. Хозяйственные дворы были небольшими, малоозелененными и примыкали непосредственно к основному, парадному двору или планировались в некотором отдалении от него.

Дворцы крупных феодалов строятся с XVII века в Вильнюсе и других городах. До наших дней они не сохранились или же очень изменили свой облик. Но и по некоторым уцелевшим частям и деталям этих зданий можно составить представление об их величине, умелом сочетании в них общих свойств стиля барокко и местных архитектурных традиций.

Одним из таких строений, сохранившихся до сих пор, хотя во многом изменивших свои формы, является дворец Пацов — теперь называемый именем поэта Майрониса — в Каунасе (1643—1670). Закрытого двора здесь нет. Главный корпус дворца (длиной 55 м, шириной 14 м) имеет завернутые концы-флигеля протяженностью 20 м, обращенные в сторону сада — парка. Здание двухэтажное; интерьер бельэтажа самый нарядный: его украшает лепной орнамент, печи декорированы рельефными голландскими кафлями, паркет орнаментирован геометрической интарсией. Нарядно оформленный фасад обращен непосредственно в сад, переходящий в небольшой лесопарк — гай. Раньше в середине здания был проезд в сад. Из этого проезда

лестница вела на второй этаж. Здание имеет в соответствии с красной линией площади Ратуши излом. Окна размещены асимметрично, но это с функциональной точки зрения оправданно, так как согласовано с назначением помещений. Крыша высокая, мансардная.

Образцом нового способа строительства парадных резиденций стиля барокко может служить трехэтажный дворец Д. Слушки в Вильнюсе (1691—1694), где план не в форме буквы «П», а в форме квадрата с ризалитами во всех четырех углах. Построено здание в красивой местности — на искусственно образованном на реке Нерис полуострове. Территория дворца была окружена большим парком-садом. Наружные стены расчленены пилястрами большого ордера с композитными капителями. Интерьер дворца украшали привезенные из Италии мраморные плитки, а также орнаментальная и фигурная лепнина с фресками¹⁴¹.

Но самое характерное и нарядное жилое здание этого времени — дворец семьи крупных феодалов Литвы — Сапегов (илл. 257). Построен он в 1691 году неподалеку от дворца Слушки и главной осью обращен к улице Антакальнис. Здание было двухэтажным (третий этаж пристроен в XIX в.). Как и в других барочных зданиях, второй этаж — бельэтаж самый богатый по декорировке: здесь и лепнина и замечательные фрески. Стены некоторых залов были украшены даже мозаикой и выложены голландскими кафельными плитками, изображающими гербы и виды церквей, замков, дворцов. Окна и двери с внешней стороны имели барочные обводы с орнаментом растительных и гротескных мотивов. Территорию, на которой расположен дворец, окружал большой парк с широкими прямыми аллеями, многочисленными скульптурами, фонтанами и павильонами. У основного входа в усадьбу построены двухъярусные монументальные барочные въездные ворота с разорванным фронтоном. Дворец живописно вкомпонован в окружающий пейзаж, и его парк сливается с зеленью сосняка. Ансамбль тесно связан с церковью и комплексом тринитарского монастыря (1694—1737).

Жилые дома мелких феодалов были небольшими и скромными. Карнизы умеренного профиля обрамляли ровные поверхности стен, а окна и двери имели незамысловатые обводы. Выделялись крыши, большей частью четырехскатные, ломаных мансардных или полуволновых очертаний (например, жилой дом в Билюнае, Расейнский район, илл. 258).

В небольших усадебных каменных домах, как и в народных деревянных, две поперечные капитальные стены делят помещение на три части, из них боковые просторные части в свою очередь делятся продольными стенами на более мелкие помещения (Пабирже, Биржайский район, 1784). В других усадьбах внутреннее помещение представляет собой комнаты, разделенные продольными коридорами или расположенные по схеме анфилады. Интерьеры отличались скромностью, но часто в них встречались орнаментированные интарсией полы, интересные печи с цветными рельефными кафлями, украшенными растительными мотивами. Самыми нарядными и просторными были танцевальный зал, гостиная и столовая.

Городские каменные односемейные жилые дома какими-либо особенностями не отличались. Более разнообразную планировку имеют многоквартирные, сда-



256. Общий вид ансамбля в Пожайслисе. 1667—1712 гг.

ваемые внаем жилые дома XVIII века. Обычно они двухэтажные, с несколькими внутренними лестницами или внешними крытыми деревянными либо кирпичными галереями со двора (Вильнюс, ул. Горького, 79).

В XVIII веке часто придавали торжественно-репрезентативный характер въездным воротам. Иногда их строили очень нарядными, в два этажа, с несколькими помещениями разного назначения: библиотека, помещение для оркестра и т. п. (например, ворота в Кельме, вторая половина XVIII в.). В 1761 году входные ворота построены в ансамбле базилианского монастыря в Вильнюсе (архитектор И. Глаубиц). Их извилистые горизонтальные карнизы, волнистые стены и пилястры сложной ритмики, изогнутые арки и динамический силуэт очень выразительны и характерны для литовского позднего барокко.

Мемориальные каменные или деревянные памятники этого периода отличаются декоративностью силуэта и применением скульптуры. Это произведения высокой художественной культуры и глубокой народности.

Народное деревянное зодчество отличалось простотой форм и строгой функциональностью. В XVII—XVIII веках сложились своеобразные региональные типы жилищ в Жемайтии, Аукштайтии-Дзукии, Судуве. Они отличались друг от друга планировкой, функционально обусловленной последовательностью помещений, объемом и наружными архитектурными формами. Много строится деревянных церквей и колоколен. По внешнему облику они иногда подобны другим сельским постройкам.

Архитектура литовского барокко занимает важное место в искусстве Речи Посполитой и всей Северной Европы. В ней много самобытного. Главным центром литовского барокко был Вильнюс, и вильнюсская школа оказала немалое влияние на характер архитектуры не только Литвы, но и Западной Белоруссии и Северо-Восточной Латвии.

Наибольшие достижения литовского классицизма, как и барокко, относятся к области градостроительства и архитектуры. Формирование архитектуры классицизма в Литве можно разделить на два основ-



257. Дворец Сапегов в Вильнюсе. 1691—1694 гг. Рисунок

ных периода: зарождение и расцвет монументальных форм классицизма под воздействием римской, а позже парижской школы (от 1770 до 1800, центр — Вильнюс и его окрестности); распространение иных, более легких архитектурных форм классицизма во всей Литве под влиянием петербургской школы. Этот второй этап приходится уже на XIX век (1800—1850).

Вначале формы и элементы нового стиля применяются еще в весьма незначительной степени. Типичным образцом архитектуры, переходной от барокко к классицизму, является Каунасская ратуша (илл. 259, 260). Построенная еще в 1542—1556 годах вильнюсским архитектором Б. Хайновскисом, она была в 1771—1775 годах реконструирована архитектором Й. Матекерисом. Во время этой реконструкции ратуша была удлинена в западном направлении и к ней пристроена шестиярусная башня (49 м высоты), уже имеющая некоторые черты классицизма¹⁴².

Первым крупным представителем классицизма в Литве был М. Кнакфус (Кнакфусас). Он произвел перестройку здания обсерватории в ансамбле Вильнюсского университета (1782—1786); фасад обсерватории с двумя фланкирующими его круглыми и массивными башнями на углах приобрел строгий дорический облик, а наружная стена получила дорический антаблемент с аттиковым этажом.

В доме Бжостовских в Вильнюсе (теперь музыкальная школа) тот же архитектор применил пилястры и портик большого римско-ионического ордера, а над карнизом — аттиковый этаж. Тектонично и декоративно выполнена композиция классических элементов на фасадах и в интерьере дворца Тизенгаузов в Вильнюсе и в ансамбле Пaeжеряй (Вилкавишский район,

1795 — начало XIX в., илл. 263). Творчество Кнакфуса представляет умеренные формы раннего классицизма.

Подлинно монументальные и своеобразные формы классицизм в Литве получает в творчестве выдающегося архитектора Л. Стуока-Гуцявичюса. Сын крестьянина из деревни Мигонис (Купишский район), Гуцявичюс получил архитектурное образование в Риме (1776—1777) и Париже (1779—1780). Вернувшись в Вильнюс, он был в 1793 году назначен профессором архитектуры в Главной школе Великого княжества Литовского и с 1797 года начал читать там курс архитектуры. В программу этого курса он включил основные теоретические сведения о гражданской и военной архитектуре, а также практические занятия по проектированию. На лекциях он особое внимание обращал на пропорции, статику, красоту, величие и функциональность здания.

Главные произведения Л. Стуока-Гуцявичюса различны по масштабам и назначению, но одинаково отличаются строгой монументальностью, мощью, весомостью форм. Первая его работа — завершение дворцового ансамбля в Веркяе под Вильнюсом (1770—1781), который был начат М. Кнакфусом. Л. Стуока-Гуцявичюс придал ансамблю новый облик. Жилые корпуса получили выразительные портики и аттиковые этажи, а постройки в хозяйственном секторе — монументальные портики римско-дорического ордера.

При реконструкции кафедрального собора в Вильнюсе (илл. 261, 262) Л. Стуока-Гуцявичюс сохранил лишь некоторые части старого здания. В основном он создал новый храм с монументальным шестиколонным портиком римско-дорического ордера на главном фасаде и боковыми, более низкими колоннадами, соеди-



258. Жилой дом в деревне Билунай Расейнского района. Вторая половина XVIII в.

няющими угловые часовни. Храм вместе с древней четырехъярусной колокольной образует прекрасный ансамбль в центре города. Перестройка кафедрального собора, начатая в 1782 году, была завершена уже после смерти Л. Стуока-Гуцявичюса в 1801 году архитектором М. Шульцем.

Вильнюсская ратуша построена в 1797—1799 годах на старых подвалах развалившейся ратуши. Это двухэтажное здание прямоугольного объема с шестиколонным портиком римско-дорического ордера, несмотря на свои небольшие размеры, выглядит благодаря своей тектоничности и превосходно найденным пропорциям необычайно внушительно. Композиция трех фасадов определяется симметричным, ясным и четким расположением прямоугольных проемов окон, а монументальный портик выделяет главный фасад. В интерьере применяются колонны ионического и дорического ордера. В целом облик здания сурово героичен.

По проектам Л. Стуока-Гуцявичюса было построено много жилых домов, дворцов и культовых зданий. Среди них — ансамбль Вильнюсского епископского дворца (построен в 1792, во втором и начале третьего десятилетия XIX в. реконструирован по эскизам русского архитектора В. Стасова).

В 1790 году Л. Стуока-Гуцявичюс составил топографический план города Вильнюса. Есть предположение, что ему принадлежит и новый генеральный план города Рокишкиса, основанный на принципах классицизма, что им построены там дворцовый ансамбль, жилые корпуса из кирпича и камня (илл. 264) и классицистические торговые ряды на углу центральной эспланады города.

Теоретическая и творческая деятельность Л. Стуока-Гуцявичюса оказала большое влияние на всю литовскую архитектуру XIX века.

В изобразительном искусстве Литвы барокко особенно широко проявилось в монументально-декоративной скульптуре и живописи, тесно связанных с архитектурой. В этом искусстве преобладала религиозная и историческая тематика, большое место уделялось аллегориям, проникали в такие композиции и элементы жанра, развивался портрет. Часть мастеров монументальной живописи и скульптуры прибыла из Италии и Северной Европы, но среди авторов религиозных картин и портретов было немало и местных художников, в особенности живописцев. И хотя это искусство было поставлено на службу интересам церкви и феодалов, в нем проявились и народные черты в трактовке как темы, так и формы. Наряду с общими для барокко художественными принципами в изобразительном искусстве Литвы второй половины XVII—XVIII веков мы видим много местных черт.

Монументально-декоративная скульптура в это время в Литве вступает в фазу своего расцвета. Наружному декору зданий уделяется сравнительно меньше внимания (из этого декора почти ничего не сохранилось), но в интерьерах можно видеть множество сложных композиций, исполненных рельефом и в круглой пластике. Они покрывают своды, купола и внутренние стены здания; статуи ставятся в алтарях. В этой пластике особенно заметно влияние итальянских школ скульптуры.



259. Й. Матекерис. Каунасская ратуша. 1771—1775 гг.



260. Общий вид церкви иезуитов (реконструкция 1735 г.) и ратуши в Каунасе

Характерный образец скульптуры барокко второй половины XVII века, периода его расцвета, — интерьер церкви Петра и Павла в Вильнюсе (1671—1685, *илл.* 265). Некоторые эскизы его скульптурного убранства делал И. Шрейтерис, всеми скульптурными работами руководили талантливые мастера Д. Галли из Рима, П. Перти (Перетти) из Милана и их главный помощник М. Жялявичюс из Вильнюса. Церковь Петра и Павла отличается необычайным изобилием скульптур и рельефов, оригинально размещенных на стенах продольного нефа, трансепта, боковых часовен, на сводах и в куполе. Здесь одних лишь фигур более двух тысяч (их исполнением руководил П. Перти, *илл.* 267), кроме того, есть различная орнаментальная лепнина (руководитель работ — Д. Галли). Тематика скульптур обширна: евангельские сцены и сцены исторические, в том числе эпизоды из истории Литвы; много в этих сценах и бытового элемента. Наряду с произведениями, отражающими радость жизни, создаются в целях религиозного поучения композиции, воплощающие ужас смерти, вселяющие страх.

Несмотря на столь большое количество изображений, здесь нет повторов, нет тождественности в композиции и моделировке. Декораторы интерьера прекрасно использовали как в самих скульптурах, так и в их

расположении выразительность симметрии и асимметрии. В художественной интерпретации разнообразных тем и мотивов чувствуются итальянские влияния и тенденции идеализации. Однако эта идеализация порой противоречиво сочетается с искренним, живым реализмом. Многие скульптуры совершенно лишены патетики святости, они просты, человечны, и в некоторых из них чувствуется драматизм эпохи. Здесь можно встретить типы крестьян и горожан, мужчин и женщин (например, глубоко эмоциональные девичьи головки в часовне св. Августина). Воплощение жизни и человечности мы находим в фигуре матери, кормящей грудью ребенка (*илл.* 268). Тема материнства здесь выражена очень искренне и необыкновенно просто. Контраст роскоши, в которой живет знать, и народной бедности передан в скульптурной группе, изображающей нищего и королеву (*илл.* 266). Жизненная правда есть и в статуе Марии Магдалины (предполагают, что это изображена жена скульптора П. Перти).

В интерьере церкви Петра и Павла много военных сцен с фигурами рыцарей в латах, довольно наивно показывающих литовское войско во главе с Казимерасом Ягелайтисом. Между сценами, связанными тематически, всегда существуют и определенные композиционные, визуально воспринимаемые контакты. При-



261. Л. Стуока-Гуцявичюс. Кафедральный собор в Вильнюсе. 1777—1801 гг.

том вся эта обильная пластика размещена в интерьере весьма тектонично и местами чередуется со спокойной поверхностью стен, не покрытых скульптурами или рельефами. Зачастую позы и жесты фигур построены согласно особенностям тех архитектурных фрагментов, в которые эти фигуры вписаны; позы фигур, сидящих на архивольтях часовен, гармонично сочетаются с контурами арок. Во всей этой скульптуре много яркой театральности и репрезентативности, вообще свойственных барокко, однако она уникальна по своему художественно-эмоциональному звучанию благодаря обилию черт, наблюдаемых непосредственно в жизни Литвы той эпохи.

Второй замечательный образец синтеза монументального и декоративного искусства — это созданный на рубеже XVII и XVIII веков ансамбль Пажайслиса (1667—1712), где интерьеры церкви и других важнейших помещений обильно украшены пластическими фигурными и орнаментальными композициями из стука (илл. 269), а также монументальной живописью.

Авторами скульптур были М. Вольшейдас из Вильнюса, И. Мерли из Ломбардии и предположительно уже упоминавшиеся П. Перти и М. Жялявичюс.

В рельефах ансамбля встречаются декоративные картуши, гротескные маски, растительные мотивы (дуб, рута, лилии, розы и другие цветы) и заманчиво висящие фрукты; здесь много символических и фантастических элементов, аллегорических фигур, библейских, евангельских образов. Встречается множество свободно и смело вылепленных рогов изобилия, валют. Замысловата и вместе с тем очень пластична и выразительна скульптура сводов пресбитерии, хора и закристии, часовни и трапезной. Много барочной динамики в позах и ракурсах, разнообразия в постановке фигур, много оригинальности в орнаментальных мотивах, объединенных вместе с фигурами в общую систему декора этого ансамбля.

Скульпторы (П. Перти и др.) создавали лепные работы в часовнях Казимира и Валавичюса в кафедральном соборе Вильнюса. Богато украшена была церковь тринитариев (1700—1705). Здесь скульптор П. Перти с другими мастерами исполнил многочисленные статуи святых и различные символические композиции. Очень гармонично сочетаются в оформлении интерьера горизонтали фриз с вертикальными полосами и волнистыми гирляндами в куполе.



262. Л. Стуока-Гуцявичюс. Кафедральный собор в Вильнюсе.
1777—1801 гг.



263. М. Кнакфус. Жилой дом в имени Паежеряй Вилкавишского района. 1795 г.— начало XIX в.

В XVIII веке рельефы, круглая скульптура, скульптурный декор, как и в предшествующем столетии, щедро украшают интерьеры зданий и применяются более ограниченно на их фасадах и фронтонах.

Рельефы в стиле рококо оформляют интерьер церкви визиток в Вильнюсе (1729—1744). Антаблемент богатого профиля служит основой для сложной асимметричной композиции картушей и растительных орнаментов. Такие же мотивы обрамляют овальные окна купола, а ребра из рельефных орнаментов подчеркивают его восьмигранную форму. Декоративная, мелкого ажюра железная балюстрада вокруг барабана (с датой «1744») нарядна в духе рококо. В церкви Екатерины в Вильнюсе (1741—1746) подобные лепные орнаментальные композиции и картуши также асимметрично расположены не в интерьере, а на фасаде и фронте пресбитерии (илл. 270).

Угасающее барокко в монументально-декоративной скульптуре Вильнюса характеризует творчество итальянского скульптора Т. Риги. Его скульптурная группа «Жертвоприношение Ноя» в тимпане Вильнюсского кафедрального собора полна стремительного движения, фигуры с их размашистыми жестами трактованы очень живописно (илл. 272). То же самое можно сказать и о других скульптурах Т. Риги в нишах главного фасада и рельефах портика: четыре евангелиста (илл. 273), «Моисей», «Авраам», «Проповедь

Петра» и др. Нередко рельефы, круглая скульптура, скульптурный декор в церквях провинции создаются в духе народного искусства и отличаются простотой и искренностью. В церкви деревни Палевене (Купишский район) скульптуры с их примитивными формами интересны своей бытовой тематикой; к ним близки скульптуры церкви в Шилува и кафедрального собора Каунаса (скульптор Т. Подгайскис).

В период позднего барокко в интерьерах церквей создаются целые комплексы алтарей из разных материалов. Некоторые из них грандиозны, разнообразны по формам и даже многокрасочны. Литовские мастера здесь нередко проявляли высокое художественное мастерство и давали оригинальные композиционные решения. Целью этих сооружений было поразить, ошеломить массы верующих, поэтому в них часто проявлялся чисто внешний пафос.

Одним из самых примечательных комплексов этого рода с многочисленными скульптурами является ансамбль 10 алтарей в церкви Иоанна в Вильнюсе (1737—1748). Тут введены и ордерные элементы, и фигурная, и орнаментальная пластика. Ансамбль имеет величественный, нарядный вид. Его оригинальная перспектива обогащает интерьер церкви. Менее значительна композиция из 16 алтарей доминиканской церкви в Вильнюсе (1753—1760, илл. 271), хотя отдельным архитектурно-декоративным формам и здесь присущи



264. Л. Стуока-Гуцявичюс. Жилой дом в г. Рокишкисе. XVIII в.

изысканность и мастерство исполнения. Статуи святых в алтарях монументальны и отличаются сложными движениями и жестами. Моделировка всех скульптур выполнена тонко, но в них недостает выразительности и жизненной правды.

Произведения станковой скульптуры бытовой тематики в период господства стиля барокко были немногочисленны, и в настоящее время их сохранилось очень мало. В основном это портреты. Авторы их — итальянские, нидерландско-фламандские или же местные скульпторы. Вначале эта скульптура была составной частью надгробных памятников. Позднее портретные бюсты стали помещать отдельно в стенных нишах зданий. Согласно инвентарным описям много замечательных скульптурных бюстов было во дворцах Сапегов, Слушки и других феодалов, а также в ратушах и школах. Немалое количество их до сих пор сохранилось в церквях, в надгробных нишах (бронзовый бюст церковного феодала Ю. Тышкявичюса в Вильнюсском кафедральном соборе, 1652, автор — придворный скульптор Д. Росси, барельефный погрудный портрет И. С. Сапеги в церкви св. Михаила в Вильнюсе).

В XVII веке в Литве распространяется монохромная деревянная скульптура. В Кедайнской реформаторской школе того времени было несколько деревянных бюстов деятелей реформации и гуманистов (автор, по всей вероятности, местный скульптор). Среди них наиболее ценны хорошо исполненный бюст военного инженера, доктора, преподавателя Кедайнской школы А. Фрейтага (илл. 274) и портреты С. Сиренюса, И. Поводови.

В следующем столетии широкое распространение получила народная деревянная полихромная скульптура. Предназначалась она большей частью для мемориальных памятников различных форм и силуэтов, которые ставились на кладбищах, при дорогах, в усадьбах. Эта скульптура очень самобытна и мало соответствует христианской иконографии. Поэтому духовенство отрицательно смотрело на ее распространение¹⁴³.

Лучшие образцы народной скульптуры XVIII века отличаются монументальностью форм, уравновешенным ритмом и проникнуты какой-то внутренней теплотой, даже лиризмом. Отойдя от установленных церковью канонов, народные мастера вместо канонического святого дали характерный тип простого крестьянина с его горестями и страданиями.

Монументально-декоративная живопись, в основном фресковой техники, получила во второй половине XVII века в Литве довольно широкое распространение. Авторы многих росписей до сих пор не выявлены, и не известно, были это местные мастера или прибывшие из Венеции, Флоренции и других европейских художественных центров. Расцвет монументально-декоративной живописи совпал с деятельностью талантливого итальянского художника М. Паллони (в Литве с 1674 по 1700), работавшего в часовне Казимира, ансамбле Пажайслиса, во дворцах Сапегов, Слушки и т. п.

Важнейшая работа Паллони — фрески ансамбля в Пажайслисе (1676—1680), где под его руководством работало много местных и прибывших из Западной Ев-



265. П. Перти М. Жялявичюс. Мария Магдалина. Скульптура в интерьере церкви Петра и Павла в Вильнюсе. 1677—1681 гг.



266. П. Перти, М. Жялявичюс. Подаяние нищему. Скульптура на архивольте в церкви Петра и Павла. 1677—1681 гг.



267. Консоль в церкви Петра и Павла в Вильнюсе. 1677—1681 гг.



268. Плафон в часовне св. Августина церкви Петра и Павла. Конец XVII в.



269. И. Мерли, П. Перти, М. Жялявичюс. Рельефы церкви Пажайслисского ансамбля. 1676—1794 гг.

ропы художников-монументалистов. Многие в этих фресках напоминают великих венецианцев, а также замечательного виртуоза световых эффектов Корреджо. Стены церкви в Пажайслисе были украшены 13 большими фресками на религиозно-библейские и исторические темы; три из них, изображавшие моменты из истории Литвы и жизни Пацов, замазаны в XIX веке. Во фресках Пажайслиса позы и движения фигур динамичны, в них разнообразно используются ракурсы, перспективные сокращения, в них много света, воздушности. В качестве фона зачастую вводятся архитектурные фрагменты или мотивы пейзажа, однако передаются лишь самые характерные элементы, без детализации. В работах Паллони примечателен реализм в трактовке типажа и бытовых атрибутов. Колорит тонкий, нет сильных контрастов, доминируют нюансы теплых желто-розовых тонов. Выделяются многофигурные фрески: «Переход через Красное море», «Пир Балтара», «Сцены из жизни св. Христофора», «Чудо у гроба Марии Магдалины де Паззи» и другие. Одна из самых великолепных — композиция «Сон Ромуальда» с ее желтовато-зеленоватым колоритом, диагональной композицией, ритмично скомпонованными фигурами

на фоне прекрасного декоративного пейзажа (илл. 275). Художественными достоинствами отличаются и фрески на тему «Жизнь Марии». В шестигранном куполе церкви расположена главная композиция — «Коронование Марии».

Фрески М. Паллони в часовне Казимира (1690—1694) заполняют две боковые стены. На одной из них изображена сцена «Открытие гроба св. Казимира», на другой «Воскрешение девы Уршули». Эти многофигурные фрески отличаются оригинальностью ритма, изяществом моделировки фигур. В интерьерах дворцов крупных феодалов Сапегов и Слушки в Вильнюсе потолки и стены были расписаны фресками на исторические, мифологические, религиозные темы. Судя по описаниям, эти фрески Паллони отличались большими художественными достоинствами. К сожалению, они не сохранились.

Позднее барокко XVIII века наложило отпечаток на декоративное убранство интерьера вильнюсских церквей. Интерьер церкви Терезы в 1763—1765 годах получил превосходные росписи литовского художника М. Слушчанскиса. В изображениях жизни Терезы привлекают непосредственность, даже эмоциональ-



270. И. Глаубиц. Церковь Екатерины в Вильнюсе. 1741—1746 гг



271. Композиция 16 алтарей доминиканской церкви в Вильнюсе. 1753—1760 гг.



272. Т. Риги. Жертвоприношение Ноя. XVIII в. Тимпан. Вильнюсская картинная галерея (бывш. Кафедральный собор)

ность. В 1756—1770 годах доминиканская церковь тоже была расписана выразительными фресками на темы христианской мифологии.

Иногда, как, например, в церкви Георгия в Вильнюсе, фресковой живописью написаны портреты донаторов — Николая и Георгия Радвилов (Радзивиллов) и др.

В имениях мелких феодалов и церквях провинции монументальной живописи в стиле барокко немного, и создана она в большинстве случаев неизвестными художниками. По трактовке фигур и колориту эти работы очень близки к народной живописи. Фрески в церквях писались на религиозные темы или посвящались жизни того монашеского ордена, при монастыре которого была построена церковь. Таковы фрески на евангельские темы в церкви Рикантай (Тракайский район, 1668, *илл.* 276), исполненные литовским художником Й. Янавичюсом и близкие народному творчеству, а также фрески купола церкви в Лишкява (Варенский район), фрески в церкви в Кринчинас (Пасвальский район); авторами их, по всей вероятности, были монахи — самоучки в живописи. Особое место занимают фрески церкви в г. Езнасе (1770—1779), по композиции, трактовке фигур и колориту они гораздо совершеннее фресок упомянутых выше церквей. Религиозные сюжеты трактуются убедительно и поэтично. Композиции вписаны в овальные медальоны, ритмично расположенные на сводах. Боковые алтари исполнены фреской и создают иллюзию лепнины и резьбы.

В жилых домах имений фресками расписывались стены парадного зала, гостиных. Сюжетами для росписи служили парки с павильонами или беседками, реже мифологические сцены или наивно трактованные пасторальные сцены, встречались даже подражания китайской живописи. Несмотря на то что авторами их были доморожденные живописцы из крепостных феодала, произведения эти интересны благодаря своему светскому характеру.

В Литве, как и в Польше или на Украине, в XVII—XVIII веках получил распространение обычай прикреплять портрет умершего к головной части гроба. Такие портреты писались на жести или деревянных досках, имеющих большей частью овальную или шестигранную форму. Делались они наспех, скорее всего крепостными художниками, и по своим художественным качествам были довольно примитивны. Цель художника состояла в том, чтобы как можно вернее передать внешность изображаемого. Эти портреты невелики — 20 × 30 сантиметров. До настоящего времени их сохранилось очень немного; следует упомянуть портреты Т. Масальского и его жены Марины в Рудаминской церкви (Лаздийский район).

Станковые картины в большинстве случаев создавались на религиозные темы, так как чаще всего предназначались для церквей и монастырей. Наряду с церковной живописью иногда те же художники писали портреты не только крупных феодалов, но и представителей духовенства и даже зажиточных горожан.



273. Т. Риги. Евангелист Лука. XVIII в.

Живописцев приглашали из Западной Европы. Постепенно, однако, возникают местные школы живописи. Центрами таких школ были монастыри в Вильнюсе (доминиканский и бернардинский) и на периферии (например, в Кретинге). Картины создавали на религиозные и даже исторические темы, при этом в них зачастую появлялся литовский типаж; писались также декоративные пейзажи или архитектурные виды.

В портретной живописи долго чувствовалось воздействие итальянского или северного Ренессанса. В работах приезжих художников больше репрезентативности, торжественности; у местных — больше интимности, искренности, но меньше мастерства, нет правильности пропорций и пластичности фигур. В мужских изобра-

жениях, обычно поколенных, много внимания уделяется различным регалиям, в женских — деталям одежды, украшениям. Внизу или в одном из верхних углов портрета, часто в нарядных картушах, приводятся полные или сокращенные данные о портретируемом.

Из художников, работавших в области портретной живописи, следует упомянуть того же М. Паллони, создавшего портреты литовского магната К. Паца (илл. 278) и его жены К. Ласкарис с большим вниманием к характеру портретируемых, к деталям одежды (отсюда их декоративность)¹⁴⁴. Местные черты видны в портретах А. Валавичюса, П. Сапеги, М. Вольскиса, А. Слушки, О. Мацкевичене работы неизвестных художников Литвы. Портреты XVII—XVIII веков представляют большой историко-бытовой интерес.

В 1750—1753 годах в Вильнюсе побывал выдающийся польский художник Ш. Чехович, его кисти принадлежит много картин в церквях Екатерины, визиток и др.; в их числе находящиеся в Вильнюсской картинной галерее — «Св. Екатерина», «Св. Иосиф с младенцем», «Св. Иоанн Евангелист» и др. Очень интересны портреты вильнюсского периода, например «Портрет гетмана М. Ю. Масальскиса». Ш. Чехович оказал большое влияние на живопись Литвы XVIII века, в особенности на творчество художника П. Смуглявичюса.

С. де Мирис, французский живописец, в Литве работал как портретист и декоратор. В репрезентативном портрете канцлера И. Ф. Сапеги выявлен характер политического деятеля.

Творчество И. Прехтеля из Вены, монаха тринитарского ордена, известно не только в Литве, но и в Белоруссии, на Украине, в Польше. Его работы — портреты, алтарные картины, фрески на сводах костелов отличались реализмом, выразительностью и оригинальной игрой светотени («Св. Михаил — монах тринитарского монастыря», Вильнюсская картинная галерея).

Основы литовской профессиональной школы изобразительного искусства были заложены в конце XVIII века, когда в Вильнюсе при Главной вильнюсской школе создали кафедру рисунка и живописи (1797); позже в школе, преобразованной в Вильнюсский университет, возникли кафедры скульптуры (1803) и графики (1805).

В литовском искусстве того времени в общем уже доминировало классицистическое направление; с началом деятельности кафедры живописи это направление окрашивается демократическими идеями, утверждается реалистический подход к искусству, его задачам.

П. Смуглявичюс не только стал первым профессором кафедры живописи в Главной вильнюсской школе, но и определил ее основное направление. Начальные навыки в живописи и рисовании П. Смуглявичюс получил у своего отца — придворного художника короля Августа III, а затем в Академии искусств св. Луки в Риме. Окончив академию, он был приглашен в Вильнюс, где ему было поручено создать картины на религиозные темы для украшения Вильнюсского кафедрального собора. Смуглявичюс развивался под влиянием классицизма и идей просветительства, но в своих лучших работах он уже преодолевает каноны классицизма и разрабатывает не только аллего-

рические, мифологические и религиозные сюжеты, но также исторические и бытовые.

В картинах Смуглявичюса на библейские и евангельские темы есть стремление к жизненной трактовке содержания и вместе с тем монументальность («Юдифь», «Царь Давид» и др.). В картинах на исторические темы художник откликается на политические события того времени — «Присяга Костюшки перед народом», «Смерть Ясинского» и прочие, — поднимаясь в них до воплощения идей патриотизма и гражданской доблести.

Его портреты, исполненные с большой тонкостью в разработке светотеневых отношений, поражают своей правдивостью, умением раскрыть облик человека. Таковы «Портрет Грановской» (илл. 279), групповые портреты, «Сессия четырехлетнего сейма 3 мая 1791 г.».

Картина П. Смуглявичюса «Литовские крестьяне» (илл. 277) решена как реалистическая бытовая сцена, хотя четкость сопоставления фигур с фоном еще выдает в авторе последователя классицизма. На наблюдениях конкретной действительности строятся его архитектурные акварельные листы с видами Вильнюса. Эти пейзажи важны как материал по истории архитектуры древнего города.

П. Смуглявичюс до конца своих дней оставался также мастером монументальной живописи: в 1800—1801 годах он работал как монументалист в Петербурге, в 1803 году декорировал фигурными и орнаментальными композициями главный церемониальный зал Вильнюсского университета.

Важный след Смуглявичюс оставил в истории искусства Литвы не только своим творчеством, но и своей педагогической деятельностью, ускорившей формирование литовской национальной школы живописи.

В XVII—XVIII веках в Литве работали местные или прибывшие из западных стран графики. В их работах — в интерпретации мотивов декора, в динамической композиции ясно видны черты барокко.

В это время получают распространение ксилография, гравюра на меди, офорт. Преобладала книжная графика, фронтисписы к панегирикам изображения родословного древа, портреты. Гравировались также панорамы городов, игральные карты. Художественный уровень этих работ различен: от технически хорошо исполненных до почти примитивных.

Из графиков, работавших в Вильнюсе во второй половине XVII века, следует упомянуть А. Тарасевича (Тарасявичюса) — автора портретов Михаила Паца и Яна III и фронтисписа книги М. Обнорского «*Philosophia Rationalis*» (1683, илл. 280), представляющего собой пышную композицию из архитектурных фрагментов, мотивов орнамента, картушей. Фронтиспис к книге Х. М. Кушваревича (1685) — это портрет К. К. Клоцкого, обрамленный интерпретированными в духе барокко аллегорическими фигурами. Реалистически трактованные портреты К. Радзивилла, Б. Корвин-Гонсевского, И. Зелены создал работавший в то же время в Вильнюсе Л. Тарасевич (Тарасявичюс).

Портреты, часто входившие в композицию фронтисписа книги, исполняли Л. Вилацас (два портрета П. Сапеги, 1667, и два гербовых картуша),



274. Неизвестный мастер Портрет доктора инженера А. Фрейтага. Дерево. XVII в.

Т. и М. Шнопсы (портреты Сапегов), К. Гётке (семь портретов литовских гетманов). Особое место в литовской графике XVII века занимают Л. (К.) Кжчёнас и голландец А. ван Вестерфельд. Батальная многофигурная композиция «Битва с турками при Хотине» (1674) графика Л. Кжчёнаса отличается ясной реалистической трактовкой сюжета; непосредственность впечатлений очевидца войн и ряда исторических событий получила отражение и в 49 листах А. ван Вестерфельда. Он с топографической точностью фиксирует батальные сцены и пейзажи. В некоторых его рисунках отражаются даже социальные мотивы («Нищий просит милостыню»).

В XVII веке преобладала книжная гравюра; в XVIII — гравюра становится более самостоятельной отраслью искусства: теперь она принимает большей частью форму эстампа. Для этого времени характерны портреты-генеалогии крупных феодалов в богатом обрамлении их гербов; нередко изображаются даже ис-



275. М. Паллони. Сон Ромуальда. Роспись в церкви монастыря в Пожайслисе. Вторая половина XVII в.

торические события. Обращаются графики и к религиозным сюжетам. В этих работах, иногда примитивных, иногда, напротив, изысканных, находят отклик приемы не только барокко, но и рококо.

Среди литовских графиков XVIII века достойное место занимает вильнюсский мастер П. Балцюс-Бальцявичюс. Его резцу принадлежит несколько портретов, из которых самый интересный портрет жены короля Августа III Марии Иозефы. Им же гравированы экслибрисы, изображающие не только гербы владельцев библиотек, но и различные аллегории или элементы архитектуры. Эстамп «Св. Казимир» — пример его работ на религиозные темы (илл. 282). Подобными являются и другие его эстампы: «Св. Адальберт», «Св. Антоний», «Св. Ион Непомук». В это же время в Вильнюсе работали графики И. Петраускас (композиция «Крест», 1757), М. Чаплинскас («Мария милосердная», 1757), К. Каренга — автор портрета епископа И. Масальскиса и эстампа на историко-быто-

вую тему — «Чума в 1710 году в Вильнюсе». Большой популярностью в Литве пользовался эстамп работы И. Белингаса — «Мадонна ворот Аушрос».

Братья Перли были авторами нескольких образов святых, а также книжных иллюстраций, портретов, создали «Вечный календарь». В местечке Варена они основали фабрику игральных карт, исполнявшихся по вырезанным на деревянных дощечках формам, а также офортом. Общий характер карт народный (илл. 281), но и сюда проникли декоративные элементы примитивно трактованного рококо. Карты братьев Перли получили широкое распространение в Литве и Белоруссии, вытеснив французские и немецкие.

К литовской гравюре близки портреты гравера Радзивиллов Г. Лейбовича, работавшего в древнем белорусском городе Несвиже.

В общем, графику в Литве до основания Вильнюсской художественной школы приходится считать провинциальной, иногда это лишь любительские работы. Однако она представляет интерес как материал, способствующий познанию эпохи, и как носитель древних традиций. Традиции эти дают в XVIII веке в Литве такие новые побегы, как ксилографические народные картинки. Для талантливых народных мастеров этого рода картинки наряду с другими отраслями народного искусства были доступной художественной формой выражения своих взглядов на жизнь и человека.

Рост внутренних и внешних рынков, развитие торговых отношений ускоряли распространение ремесел. В крупных литовских городах, в особенности в Вильнюсе, Каунасе, Клайпеде, а также в местечках, имениях и деревнях трудились ткачи, портные, золотых дел мастера, стекольщики, кожевники, мастера керамики и художественной обработки дерева, литейщики и др. В Вильнюсе действовало более 20 цехов, объединявших ремесленников отдельных специальностей, по несколько цехов было и в других городах.

В конце третьей четверти XVIII века начинают создаваться первые мануфактуры. В городах появились мастерские — магазины по производству и продаже разнообразных художественно-бытовых изделий. В имениях феодалов изготовлялись керамические, стеклянные изделия, мебель, ткани и т. п.

По отраслям декоративно-прикладного искусства, не имеющим массового распространения в Литве, приглашались специалисты из других стран.

Формы, узоры, композиция и колорит изделий прикладного искусства наряду с общими для барокко чертами имеют много оригинальных местных свойств. Особенно это нужно сказать об изделиях массового потребления: текстиле, художественной обработке дерева, керамике, металлопластике. Иногда в этих изделиях сплетаются влияние Западной и Восточной Европы, Малой Азии и даже Кавказа с коренными для Литвы особенностями. Узоры на льняных тканях были вышитыми, стегаными или ткаными и носили явно народный характер.

В большом количестве изготовляли узорчатые и красочные тканые ковры на полы, стены, для повозок. В это время литовское тонкое и узорчатое полотно, а также красочные и узорчатые попоны высоко ценились на рынках Западной Европы.



276. Й. Янавичюс. Роспись в церкви села Рикантай Тракайского района. 1668 г.



277. П. Смуглявичюс. Литовские крестьяне. Конец XVIII — начало XIX в.



278. М. Паллони. Портрет канцлера Великого княжества Литовского Критуша Паца. Около 1670 г.



279. П. Смуглявичюс. Портрет Грановской. Конец XVIII — начало XIX в.



280. А. Тарасевич. Фронтиспис книги М. Оборского. 1683 г.



281. Братья Перли. Игральная карта. Вторая половина XVIII в.

В художественном вышивании применялись два способа: плоское, ровное вышивание шерстяными или шелковыми нитями; рельефное вышивание, которое получило широкое распространение с XVII века и предназначалось большей частью для литургических обрядов. Для рельефного вышивания использовался дорогой материал — золотые и серебряные нити, жемчуг и алмазы.

Наряду с орнаментальными встречались и фигурные композиции (вышивка и аппликация). Эти композиции были весьма просты, пластически обобщены и очень декоративны в цветовом отношении.

Текстильные мануфактуры стали играть важную роль во второй половине XVIII века. По инициативе крупного экономического деятеля А. Тизенгауза были созданы первые текстильные мануфактуры в Шяуляйском и Алитусском королевских имениях, мануфактуры Огинских были в Стреве и Слониме, Радзивиллов — в городе Кедайняе и деревне Дубингяе. Большую роль для литовского рынка играли и крупные

мануфактуры белорусских городов: Гродно, Слуцка, Несвижа, Белы. В них работало немало литовских мастеров.

В XVI—XVIII веках литовская знать начала увлекаться гобеленами; их приобретали на зарубежных рынках, а иногда специально заказывали во Фландрии и Нидерландах, Флоренции и Франции. О первых гобеленах местного производства имеются сведения в исторических источниках XVII века; даже упоминается талантливый литовский мастер по изготовлению гобеленов — И. Литвинкявичюс. Несколько таких мастерских основала семья Радзивиллов в Мире, Альбе и Кореличах (Белоруссия).

Одежда ясно подчеркивала классовые и сословные различия, и все же одежда литовских феодалов и горожан имела много сходства. В XVII веке на ее крой и общую форму оказала большое влияние одежда венгерских и турецких феодалов, а с XVIII века предпочтение начинает отдаваться французской моде. На покрой женского платья влияли испанские и особенно



французские моды того времени, а также литовская национальная народная одежда.

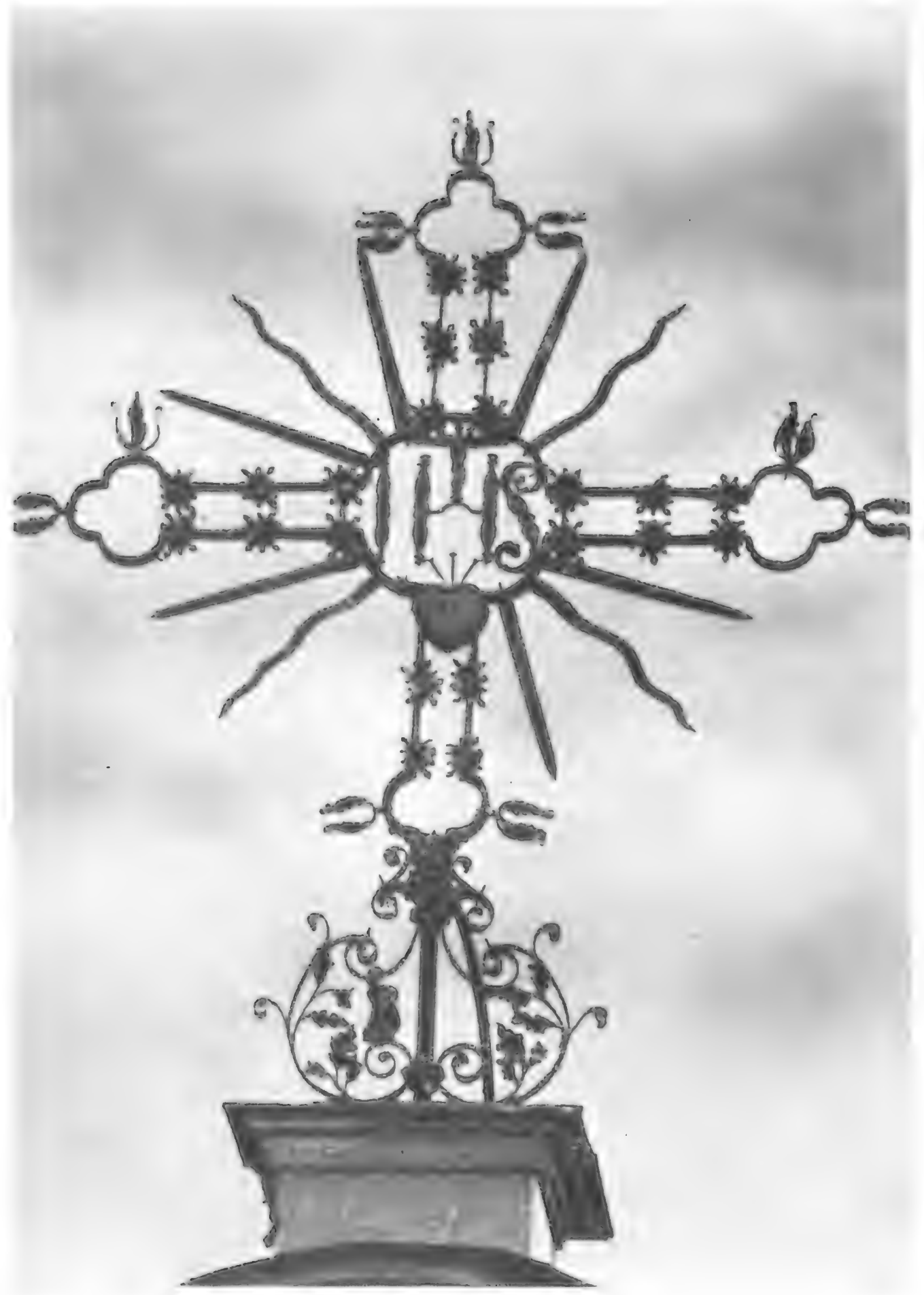
Пояса были не только характерной и нарядной частью мужского одевания, но и свидетельствовали, к какому классу или сословию принадлежит носящий их. У рядовой шляхты, горожан и крестьян были тканые народными мастерами шерстяные разноцветные узорчатые пояса, крупные феодалы с XVII до середины XVIII века чаще всего носили привозные из Турции, даже из Китая, шелковые, серебро-золототканые пояса. В XVIII веке узорчатые, разноцветные пояса в небольшом количестве начали производить текстильные мануфактуры города Алитуса и имения Стревы (Кайшядорский район). Ткались они даже в малых мастерских городов Вильнюса, Каунаса, Биржая. Самое большое распространение в это время в Литве получили пояса мастерской белорусского города Слуцка. Насколько велик был спрос на эти прекрасные изделия, видно из того, что пояса производства малых мастерских в Литве тоже называли слущкими и ткали их, подражая изделиям Слуцка.

Особенно много художественных работ из дерева исполнялось для церквей: двери, панели, алтари, амвоны, исповедальни, скамьи и т. п. Следует упомянуть в XVII веке отделку дверей, шкафов, панелей в Пажайслиском ансамбле прекрасными рельефами и асимметрично расположенными орнаментами из геометрических форм и растительных мотивов, а также ордерными элементами (пилястрами). В церкви Лишкява (XVIII в.) до сих пор стоят скамьи с богатой интарсией. Авторами этих изделий были местные мастера. Без столярных работ не обходились и при оформлении жилых помещений феодалов: кроме паркета, панелей, иногда делались даже деревянные бра, люстры в стиле позднего барокко, какие до нашего времени были в усадьбе Чапских в Берженае (Кельмеский район). Орнамент и украшения другого рода исполняли разными техническими приемами — рельефом, углублениями, прорезью.

Мебель, изготавливаемая в XVII—XVIII веках, носила двойной характер: одна часть ее имела явные формы и орнаменты барокко, другая — продолжала народные традиции; для последней характерны прочность и выразительность силуэта. В декорировании мебели применяются способы пластического моделирования, плоского сквозного вырезывания, техники рельефа, интарсии и инкрустации. Мебель, особенно сундуки, часто украшали живописью с мотивами растительного орнамента. Было очень много сундуков, украшенных коваными узорами (илл. 284).

В XVIII веке при некоторых мануфактурах феодалов существовали мастерские, в которых, кроме мебели, делали кареты, сани и т. п.

Керамические изделия из местной глины достигли довольно высокого художественного уровня в XVII веке. Этому во многом способствовали созданные в литовских городах и местечках гончарные цехи. В имениях и деревнях существовали кустарные мастерские. Большую художественную ценность представляли керамические оформления окон и дверей и кафли, изготовлением которых литовские гончары славились даже в соседних государствах. По достоверным сведениям, литовских мастеров керамики П. Заборскаса и других приглашали в имения русских феодалов. В XVII—



283. Кованый железный крест церкви Иоанна в Вильнюсе. XVIII в.

284. Сундук. XVIII в.

XVIII веках получили широкое распространение печные кафли, плоские, а также различной величины карнизные для оформления верхней части печей. Они богато украшались различными, большей частью растительными орнаментами, гербами, а иногда инициалами феодалов и даже нередко фигурными композициями, изображающими мифологически-аллегорические и бытовые сцены. Кафли покрывались цветной глазурью — желтой, синей, фиолетовой, белой, розовой, зеленой. Линии рисунка, силуэты и фигуры обобщены, иногда сильно стилизованы или даже геометризованы. Мотивы украшений расположены свободно на всей плоскости квадратной или прямоугольной кафли, строго симметрично к вертикальной оси композиции.

До XVIII века стекло и стеклянные изделия в большинстве случаев в Литву привозили из Польши, Италии (в основном с острова Мурано в Венеции) и Германии, а в литовских мастерских их только украшали. В XVIII веке начинают создаваться феодальные мануфактуры, занятые производством стекла (Науейи Ута, Пренайский район, стекольные мастерские Радзивиллов у реки Меркис). Стеклянные сервизы Сапегов, Радзивиллов и других феодалов ни в чем не уступали подобного рода продукции других стран. На их поверхности гравировали гербы, инициалы их владельцев, а иногда даже сентенции, все это обводилось картушами барочных форм или с изысканными мотивами рококо. Вильнюсские и каунасские стекольщики изготавливали витражи из цветного стекла, делали зеркала с гравировкой. Распространялись в Литве и изделия белорусских стекольных мануфактур.

Самобытностью и искусностью исполнения издавна отличались работы литовских ювелиров.

Из работавших в Вильнюсе часовых дел мастеров первое место принадлежит И. Герке (XVII в.), создавшему много настольных часов, украшенных элементами стиля барокко. Разнообразны изделия XVII—XVIII веков из цветных и черных металлов; среди них большую известность приобрели предметы, выполненные техникой художественнойковки: фонари, подсвечники, скобяные изделия для дверей и сундуков и т. п. Особенно интересны по своей форме и орнаментике кованые ажурные железные кресты для башен и фронтонов церквей (*илл. 283*), для завершения мемориальных памятников. Значительную художественную ценность представляют чеканные из цветной жести, а чаще серебряные, оклады для образов, зачастую носившие черты барокко.

В XVII веке в Вильнюсе процветало искусство отливки колоколов, которые отличались не только хорошим звуком, но и своими художественными особенностями: характерным силуэтом, фигурными или орнаментными рельефами, различными, умело скомпонованными надписями (мастера И. Деламарш, И. Бройтельтас, И. Тамашевичюс и др.).

Архитектура и искусство XVII—XVIII веков занимают значительное место в истории литовской культуры. В этот период получают широкое распространение все отрасли изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Синтез искусств существует и в конце XVIII века, в период утверждения стиля классицизма. В творчестве крупнейших представителей классицизма — архитектора Л. Стуока-Гуцявичюса и живописца П. Смуглявичюса искусство становится все более светским по духу, обогащается гражданско-патриотическими идеями.

ИСКУССТВО ЛАТВИИ

Развитие искусства Латвии в конце XVII и в XVIII веках происходило в трудных условиях позднефеодальной раздробленности страны, испытывающей различные политические и культурные влияния.

Северная часть Латвии — Видземе, — и особенно Рига, на рубеже столетий еще сохраняли в своей культуре печать шведского влияния. Присоединение этих земель в результате Северной войны к России постепенно способствовало сближению с русской культурой, особенно в последней трети века.

В то же время южная и юго-западная части Латвии — Земгале и Курземе — сохраняют относительную самостоятельность как Курляндское герцогство вплоть до 1795 года, когда оно было присоединено к России. В течение всего XVIII века культура здесь развивается в сложной системе взаимосвязей — с Германией, Польшей и Россией.

Наконец, третья большая область страны — Восточная Латвия — Латгалия — до первого раздела Речи Посполитой (1772) входила в ее состав и в силу прочно установившихся здесь культурных связей, а также в силу господства католической церкви (в отличие от всей остальной, протестантской Латвии) была особенно близка в своем культурном развитии к Литве и Польше, и лишь с XIX века в ее искусстве обозначились более тесные взаимосвязи с русской культурой.

Сложность общей картины художественного развития Латвии в конце XVII и в XVIII веках усугублялась еще и различием между официальной, придворной и городской культурой, с одной стороны, и народной культурой — творческим трудом крестьян и ремесленников, — с другой.

В стилевом отношении рассматриваемый период связан с переходом маньеризма в барокко, с расцветом барокко и переходом от барокко к классицизму, в ряде случаев через рококо, роль которого была особенно велика в придворном искусстве Курляндского герцогства.

В целом художественное развитие Латвии рассматриваемого времени, хотя частично и тормозившееся войнами, разделами, раздробленностью страны, характеризуется подъемом местной культуры. При этом в XVIII веке в Латвии работают многие приезжие

мастера архитектуры и искусства, главным образом из германских городов и княжеств, из России, а также из Польши и других европейских стран.

Стиль барокко в архитектуре Латвии получает распространение позднее, чем в других странах Европы и в других, более южных областях нашей страны — в Литве, Белоруссии, на Украине. Фактически он окончательно сложился здесь только в последней четверти XVII века.

На протяжении XVIII столетия барокко в архитектуре Латвии (особенно в районах, присоединенных к России) эволюционирует в сторону все более строгой рационалистической трактовки архитектурного плана, пространства интерьера и внешнего вида зданий.

Некоторая специфика барокко в архитектуре большей части Латвии (Видземе и Курземе), как в Германии и Швеции, отчасти связана с отличием протестантского севера Европы от католического юга. Это касается прежде всего трактовки церковного интерьера. В католическом мире костел — место празднества, мессы, отсюда его торжественное великолепие. В протестантском мире церковь — место собрания верующих, где решающую роль играет слово. Отсюда — большая строгость декора интерьера протестантских церквей, более сильный акцент на оформлении кафедр — места проповедей.

Естественно, что при рассмотрении барочной архитектуры Латвии прежде всего приходится говорить о церковных постройках, поскольку церкви в это время были главными, особенно в провинции, а часто и единственными монументальными постройками на всю округу. В церквях концентрировались также произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Параллельно с созданием таких архитектурных памятников барокко, как крупные церкви Риги и других городов, в XVIII веке в Латвии шел непрерывный, очень важный, хотя и менее заметный процесс развития народной архитектуры, главным образом сельского деревянного зодчества. Причем в характере скромных деревянных церквей очень своеобразно переплета-



285. Р. Бинденшу. Башня церкви св. Петра в Риге. 1690—1746 гг.

лись древние традиции народного зодчества с декоративными элементами и мотивами барокко, своеобразно воспринятыми и освоенными местными мастерами¹⁴⁵.

Барокко, распространившееся в Латвии в конце XVII — начале XVIII века, оказало особенно заметное влияние на архитектурный облик Риги — крупнейшего культурного центра страны. В силуэте Риги и поныне определяющую роль играют барочные башни. Они возникали, как правило, в результате перестроек и надстроек более старых зданий. Много раз отстраиваемая заново башня церкви св. Петра в своем последнем варианте была закончена только в 1690 году под руководством архитектора Р. Бинденшу по его эскизу. На остатках каменных стен здания, уничтоженного в 1677 году пожаром, Бинденшу возвел новый деревянный шпиль башни высотой в 64,5 метра. Однако уже в 1721 году этот памятник вновь был уничтожен случайным пожаром. По приказу Петра I здание реставрировали в прежнем виде. Восстановление башни по старым чертежам Бинденшу (лишь с самым незначительным изменением варианта 1690 г.) было закончено к 1746 году под руководством рижского мастера И. Вильберна. Высота деревянного шпиля теперь достигла 69,6 метра, а высота всей башни, от каменного основания до металлического венчания в виде декоративной, традиционной фигурки петушка, составляла 120,7 метра. Башня церкви св. Петра была в то время самой высокой деревянной конструкцией в Европе (илл. 285).

Шпиль церкви Петра — центральный элемент силуэта и всего ансамбля Старой Риги¹⁴⁶. Он представляет собой уникальную деревянную конструкцию, смелую по решению и устойчивую. Архитектурная форма шпиля приобретает особую легкость благодаря четким пропорциональным членениям: завершение башни состоит из четырех возвышающихся друг над другом восьмигранных барочных киверов энергичного и изящного силуэта. Сквозные галереи под высокими, крупными, пластично выпуклыми шапками киверов придают всему шпилю необычайную выразительность; создается ощущение неудержимого взлета, свободного парения архитектурных форм.

Логичной ясностью, пропорциональностью своих членений и ритмом чередования киверов и галерей башня церкви Петра в известной мере уже отражала тенденции архитектуры классицизма. Вместе с тем своей подчеркнутой вертикальностью, почти готической заостренностью силуэта она еще несла в себе отзвук традиций средневековой архитектуры и удачно связывалась с романо-готическим обликом церкви Петра и всей Старой Риги.

Барочные черты выступают также в характере западного фасада, создание которого по эскизу инженера Швенбурга относится к самому концу XVII века. В отличие от примеров более развитого южного барокко (выпуклые или вогнутые формы фасадов, связанных с окружающим пространством лестницами и т. п.), фасад церкви Петра совершенно плоский: в плане это прямая линия, акцентированная только шестью парами выступающих перед фасадом колонн порталов. Высокий фронтон церкви Петра имеет изогнутые волюты по бокам, создающие переход к нижней стене фасада, расчлененной тремя высеченными из камня порталами.



286. Р. Бинденшу (кампетес Г. Шмиссель, скульптор И. Шоу).
Боковой портал церкви св. Петра в Риге. 1692—1694 гг.



287. Дом Данненштерна в Риге. 1694—1698 гг.

Эти порталы (илл. 286) исполнены по эскизам архитектора Р. Бинденшу и рижского камнетеса Г. Шмиселя. Работы вели мастер цеха каменщиков Генике и позднее скульптор И. Шоу. Все три портала сходны по характеру, средний отличается от боковых только чуть большей высотой. Порталы имеют богатое декоративно-пластическое оформление. Типично барочным мотивом является разорванная арка, в центральном проеме каждой такой арки располагается скульптурная фигура святого (в центре — св. Петр).

Другая важная архитектурная доминанта Старой Риги — башня Домского собора также многократно изменялась и перестраивалась после различных катастроф и пожаров. Современные очертания шпиль башни получил в результате перестройки 1776 года. В его архитектурных формах есть переключки с конструкцией шпиля церкви Петра, хотя в общем пропорциональном строе, в силуэте и ритме заметны гораздо большая уравновешенность, тяжеловесность, приземленность и спокойная торжественность (см. том 3, илл. 201).

Наиболее характерный для Риги памятник архитектуры XVIII века — Реформатская церковь (основные части построены в 1727—1733 гг.). Ее архитектором был приехавший из Германии мастер К. Майнерт. Фасад церкви своеобразно отражает переплетение тенденций позднего барокко и классицизма. Четкие линии

неизломленных карнизов, подчеркивающие трехъярусное членение фасада; неглубокие плоские ниши; ложные и настоящие окна овальных очертаний; наложенные на стену пилястры коринфского ордера — все это оживляет поверхность стены, но не нарушает спокойствия и рационалистической ясности архитектурного построения. Декоративным акцентом фасада является исполненный в 1737 году из песчаника (специально заказанный в Бремене) портал. По сравнению с порталами церкви Петра он гораздо спокойнее и строже: дверь фланкируют пилястры (а не колонны), нет ниш со статуями, рельефы над аркой входа состоят из легких растительных узоров, верхняя часть фронтона хотя и сохраняет барочную форму, но в общем ее рисунке ощутимы законченность, симметрия, ясность. Фасад церкви увенчан деревянной башенкой, которая хорошо увязана с общей композицией здания.

Из памятников гражданской архитектуры Риги рубежа XVII—XVIII веков заслуживают внимания единственные сохранившиеся до наших дней городские ворота Риги — так называемые Шведские ворота, созданные в 1698 году рядом с Юргеновой, или Малой, башней городской стены. Ворота, имеющие широкий пролет (3,8 м при высоте 3,5 м), представляют собой приземистую арку, силуэт которой акцентирован декоративной веерообразной кладкой. Замковые камни с обеих сторон пролета украшены львиными масками.

К интересным памятникам гражданского зодчества Риги эпохи барокко относятся жилые дома Рейтерна (1684—1688) и Данненштерна (1694—1698) по улице Марсталу. Оба здания отмечены характерными чертами умеренного рижского и видземского барокко.

Фасад дома Рейтерна, автором которого, можно полагать, был Р. Бинденшу, имеет ионические пилястры большого ордера и треугольный фронтон. При строгой четкости архитектурного ритма барочная пышность проявляется в пластической декорации фасада. Это резные каменные маски; инициалы домовладельца в тимпане фронтона; гирлянды из цветов и акантовых листьев с фигурами сказочных животных, украшающие антаблемент и оконные проемы в центре фасада. Главный вход в дом акцентирован порталом с колоннами. Аналогичная ясность и строгость архитектурной композиции при барочном великолепии отдельных деталей присущи фасаду дома Данненштерна (илл. 287). Скульптурные украшения из камня на фасадах были созданы Г. Герольдом (дом Рейтерна) и Д. Вальтером (дом Данненштерна).

Взаимопроникновение тенденций барокко и классицизма, сближение с русской классицистической архитектурой свойственны гражданскому строительству в Риге и Видземе второй половины XVIII века. Большое значение в развитии этой архитектуры имела деятельность К. Хаберланда.

К. Хаберланд, рижанин по рождению, свое профессиональное образование пополнял в Дрездене и Берлине. Возвратившись в Ригу в 1778 году, он вскоре становится руководителем строительства в Рижской цитадели церкви Петра и Павла (1781—1786), проектированной С. Зеге фон Лауренбергом. С 1789 года Хаберланд — «городской строительный мастер», то есть главный архитектор города. Он становится виднейшим представителем так называемого бюргерского классицизма в архитектуре Риги. В качестве по-

стройки, подготовившей формирование бюргерского классицизма, называют обычно городскую ратушу, проектированную И. Эттингером и законченную в 1765 году. Но самое яркое представление об этой архитектуре дают бюргерские дома Хаберланда; их отличает экономия планировки, продиктованной практическим назначением помещений, и стремление к представительности, отразившиеся во внешнем декоре и в решении парадных комнат. Репрезентативность этой архитектуры не исключала своеобразной мягкости почерка зодчего. Его постройки отличаются ясностью форм, интимностью, деликатным использованием украшений. Хаберланд первым в рижской архитектуре использовал ордерную систему в интерьерах. Лучшие примеры этого — зал в доме ратсгера И. Голендера (1780-е гг., в прежнем виде не сохранился), колонный зал бывшей рижской городской библиотеки, ныне Музея истории города Риги и мореходства (1778—1786).

За пределами Риги, на территории Северной Латвии, Видземе, также сохранились интересные памятники зодчества этой эпохи. Усиление связей с Россией оказало влияние на характер местной архитектуры, постепенно способствуя ее изменению, главным образом в плане более широкого распространения тенденций классицизма. Однако ломки традиций культурного развития Видземе при этом не произошло, и архитектуру с конца XVII до конца XVIII века здесь можно рассматривать как цельное явление.

Архитектура Видземе наиболее близка рижской школе, хотя здесь имели место и свои особенности в характере церковных построек. В 90-х годах XVII века широкое распространение получают крестовые в плане церкви центрической композиции. Такая форма больше, чем возникшая в лоне католицизма базилика с ее святыней-алтарем, соответствовала характеру протестантской церкви. Примерами ранних церковных построек такого типа в Латвии могли служить церкви в Ляудоне (1692), Гауйене (1698), Скульте (1699), Велене (1699) (не сохранились, известны по фиксационным чертежам) и другие видземские памятники. Примечательно, что в деревянных церквях Видземе, сооружаемых местными мастерами на рубеже XVII—XVIII веков, центрический крестовый тип церкви получил абсолютное преобладание.

В то же время в Видземе развивается и другой тип церквей — удлиненный в плане. В условиях долголетнего господства в Латвии немцев и шведов этот тип церквей имел более ранние истоки и длительные традиции (и более сильную материальную поддержку в строительстве). Особенно характерен он для сравнительно богатых и солидных каменных церквей Видземе, строившихся приезжавшими из Риги мастерами. Этот тип церквей был наиболее тесно и непосредственно связан с рижским барокко. Известное значение в его распространении имела широко развернувшаяся в Видземе деятельность крупнейшего рижского архитектора Р. Бинденшу.

Характерный пример тому — церковь в Лимбажи, законченная в 1680 году. Для нее и других подобных церквей характерна тенденция акцентировать входы с помощью декоративно оформленных порталов, выявить красоту объема и силуэта башни, возвышающейся над входом в церковь. Башня, все более



288. Церковь в Априки. Рубеж XVI—XVII вв., обновлена в 1710 г.

органично вырастая из тела церкви, приобретает важную роль в общей архитектурной композиции. Это характерно и для построенной в 1687 году церкви в Матыши с ее стройной башенкой, увенчанной тонким шпилем барочного профиля, и фасадом, интересно декорированным и ритмически расчлененным с помощью окон различных форм. В этом здании еще можно видеть отдельные черты готики, но они органично срастаются с элементами маньеризма и барокко. Автором проекта церкви, по всей вероятности, также был Р. Бинденшу, а исполнителями — мастера Г. Генекен, К. Вигант и другие.

Основная композиционная идея рижского архитектора нашла широкий отклик в Видземе. В первой половине XVIII века здесь было построено множество церквей такого типа с различными местными вариантами в трактовке фасада, башни и шпиля.

Ко второй половине XVIII века в Видземе относится деятельность приехавшего из Мазунгена (Шварцвальд) архитектора Б. Иоахима. В его творчестве зрелое барокко уже тесно соприкасается с классицизмом и приобретает местное своеобразие. Наиболее известные его постройки — церковь в Ледурге (1767—1772) и церковь в Адажи, законченная в 1774 году. В обоих случаях архитектору удалось тектонично связать четырехугольную башню, увенчанную острым шпилем, с фасадом и со всем объемом здания. Барочные элементы фасада сочетаются с классицистической ясностью членений.



289. К. Хаберланд. Церковь в Алуksне. 1781—1788 гг.



290. Церковь в Априки. Интерьер. 10-е — 40-е гг. XVIII в.



291. Церковь в Усме. Около 1704 г. Интерьер

Определенный шаг в освоении принципов классицизма в Видземе был связан со строительством церкви в Алуksне (илл. 289), законченной в 1788 году архитектором К. Хаберландом. Несмотря на отдельные сохранившиеся элементы барокко (волюты на фасаде и др.), все основные принципы композиции и архитектурные формы в этой церкви явно тяготеют к классицизму. Здесь надо отметить и четкое членение башни на этажи-ярусы, и ее завершение куполом, и полукруглую форму абсиды, и полуциркульные очертания окон, и особенно характерные портики с колоннами, треугольными фронтонами и четким рисунком тригфлов на антаблементе. На композиционное решение этой церкви оказала влияние предшествующая работа Хаберланда над строительством церкви Петра и Павла в Рижской цитадели.

Несколько иначе протекало в XVIII веке развитие архитектуры Курземе. Ее отличие от архитектуры Видземе определялось и характером межнациональных связей и различием социально-политической об-

становки в Курляндском герцогстве и в Лифляндской и Эстляндской губерниях России.

Архитектура Курземе имела мало общего с архитектурой Риги. В церковных постройках в эпоху барокко здесь дольше сохранялись традиции средневекового искусства и порою ярче проявлялось своеобразие народного творчества, народной фантазии. По сравнению с Видземе и Ригой курземская церковная архитектура XVIII века более архаична.

Устойчивость архитектурного типа церквей Курземе с массивными стенами, глубоко сидящими окнами, восходящими к романскому прототипу, выступающей перед фасадом башней и суженной (по отношению к объему церкви) абсидой — исключительное, особенное явление, характеризующее зодчество этого региона в эпоху барокко. Примерами такого типа могут служить каменные церкви в Вецпилсе (около 1700 г.), Стенде (1748—1751), Цираве (1780—1781), Иванде (1815). Несмотря на большие хронологические дистанции между этими постройками, данный архитек-



292. И. Дорн (?). Церковь св. Троицы в Лиепаяе. 1742—1758 гг. Интерьер



293. Ф. Растрелли. Дворец в Рундале. 1736—1740 гг. Главный въезд

турный тип остается почти без изменений. Иллюстрацией этого типа может служить церковь в Априки (илл. 288, построена на рубеже XVI—XVII вв., обновлена в 1710 г.). Сопоставление наружного вида церкви в Априки с ее интерьером (илл. 290), облик которого сложился в первой половине XVIII века, характеризует своеобразные контрасты курземского барокко: архаичный внешний вид, отмеченный суровостью и аскетичностью, и нарядный, живописный, праздничный интерьер, богато украшенный резьбой и росписью сводов, отличающийся единством внутреннего пространства, барочным перетеканием форм.

Наряду с каменным широкое распространение в Курземе получило деревянное церковное зодчество. Наиболее интересным примером того, как традиции курземского народного зодчества отразились в характере деревянных церквей, может служить церковь

в Усме, построенная около 1704 года (ныне находится в Латвийском этнографическом музее под открытым небом в пригороде Риги, илл. 291). Как у более старых курземских деревянных церквей (например, в Вецборне), у нее нет башен. План имеет четкое членение на три части: притвор, главный неф и алтарная часть с полигональной апсидой, покрытой четырехскатной крышей. В то же время барочные принципы пространственной композиции интерьера проявляются в отсутствии резкой границы между алтарем и нефом, в объединении внутреннего пространства апсиды и нефа (один уровень пола и покрытия, одинаковые окна, свободно пропускающие в интерьер потоки света).

Среди архитектурных памятников барокко Лиепай особенно выделяется своей грандиозностью, репрезентативностью, торжественным великолепием цер-



294. Ф. Растрелли. Дворец в Рундале. Золотой зал. 1765—1767 гг.



295. Ф. Растрелли, И. Графф (скульптор). Дворец в Рундале. Белый зал. Фрагмент скульптурного декора из стука. 1765—1767 гг.

ковь Троицы (1742—1758, *илл.* 292). Это самая большая церковная постройка той эпохи не только в масштабах Курземе, но и всей Латвии. В качестве строителя этой церкви называют имя И. Дорна из Кёнигсберга, автора многих церковных, монастырских и дворцовых построек в Германии. Создание этой церкви характеризовало ту более тесную и прямую связь с общими традициями европейского северного барокко, которая проявилась в Лиепае.

В интерьере церкви, расчлененном на три нефа, коринфские колонны поддерживают крестовые своды. В характере высоких сводов еще заметны готические реминисценции, но общая строгость форм и пропорций свидетельствует уже о формировании классицизма. Взаимопроникновение уходящих и зарождающихся стилей ощутимо и во внешнем облике здания с барочным силуэтом его высокой башни, классицистическим строгим ритмом пилястр и карнизов, рокайльным изяществом и легкостью декоративных элементов.

Светская архитектура Курземе представлена двумя замечательными памятниками — дворцами в Рундале и в Елгаве, сооруженными Ф. Растрелли¹⁴⁷. Оба дворца построены по заказу курляндского герцога Эрнста Иогана Бирона, министра и фаворита российской императрицы Анны.

Для строительства замка в Рундале (Руентале) из России пригласили молодого Растрелли. К 1736 году был разработан проект дворца и заложен первый камень постройки. Строительство шло очень интенсив-

но и быстро; уже к 1740 году оставалось исполнить лишь некоторые отделочные работы.

Одновременно, в 1738 году, началось строительство герцогского замка в Елгаве (Митаве), где находилась основная резиденция герцога. Эта новая, еще более грандиозная затея Бирона в некоторой степени отвлекла внимание герцога от строительства дворца в Рундале. Тем не менее, работая с большим напряжением, фактически одновременно над двумя проектами, Растрелли успел к концу 1740 года завершить строительство, наружную и частично даже внутреннюю отделку двух курземских дворцов. Работы были прерваны в ноябре 1740 года, когда герцога арестовали, сослали в Сибирь, а Растрелли вызвали в Петербург.

Курземские дворцы с незавершенной внутренней отделкой в течение более чем двух десятилетий оставались в запустении. При новой императрице Екатерине II Бирон был возвращен из ссылки. В 1763 году герцог вернулся в Елгаву. Растрелли вновь приглашают в Курляндское герцогство руководить в Рундале и Елгаве последним этапом строительных работ (закончены в Рундале в 1767 г., в Елгаве около 1775 г.). Интерьеры курземских дворцов — последние по времени работы Растрелли.

Оба дворца, построенные по французскому типу (продолговатой формы здания с боковыми флигелями), как и дворцы, созданные Растрелли в Петербурге, в основных чертах близки между собой. В то же время в облике каждого из них есть свои неповторимые черты.

Более ранний Рундальский дворец несколько архаичнее (*илл.* 293). В плане он имеет форму замкнутого четырехугольника. К длинным боковым флигелям примыкает под прямым углом параллельная главному фасаду стена с въездными воротами посередине; таким образом, создается замкнутый ансамбль с внутренним двором в центре. Характерны необычные для более поздних дворцовых построек Растрелли строгость, почти суровость в обработке наружных стен, сильно подчеркнутые горизонталы (последнее отчасти объясняется тем, что не было осуществлено первоначальное намерение украсить здание снаружи статуями, которые должны были усилить вертикальные акценты).

Внешний облик дворца, при всех ясно выраженных чертах барокко, сохраняет несколько необычную для барочных ансамблей сдержанность, замкнутость, строгость и простоту, что гармонирует с окружающим пейзажем Земгальской равнины.

Эту простоту внешнего облика дворца контрастно оттеняет пышная отделка интерьеров. Их блеск и великолепие соответствуют тенденциям позднего барокко и рококо. В трактовке интерьеров заметно различие между оформлением, созданным по рисункам или под руководством Растрелли еще до опалы Бирона (вестибюль, колонная галерея, лестничные ансамбли), и отделанными после 1763 года жилыми комнатами и парадными залами второго этажа. В интерьерах, создание которых относится к первому строительному периоду (до 1740 г.), барокко выступает в чистом варианте, особенно в крестовых сводах вестибюля первого этажа и форме лестницы.



296. Ф. Растрелли. Дворец в Елгаве. Восточный фасад. 1738—1740 гг.

В интерьерах, завершенных после 1763 года, доминируют черты стиля рококо с его легкой, вычурной, блистательной нарядностью. Необычайно красивы Золотой зал (илл. 294), Белый зал (илл. 295), Комната роз и другие помещения, главным образом в восточном флигеле дворца. Немало праздничности придали парадным интерьерам узорные паркетные, зеркала, остроумно сочетаемые с окнами, сквозь которые открывался вид на прекрасный пейзаж.

Дворец составляет единое целое со всем окружающим комплексом зданий — хозяйственных построек. По главной оси ансамбль протянулся почти на километр. Эта ось проходит от главного портала через внутренний двор, через ворота, по подъездной аллее и продолжается с другой стороны за дворцом, где раскинулся великолепный парк, представлявший собою совершенное произведение садового искусства. Созданный по проекту Растрелли, парк сменялся за каналом лесопарком.

Елгавский дворец (илл. 296) с парадным двором между боковыми флигелями крупнее, масштабнее

Рундальского. Различие между Рундальским и Елгавским дворцами можно наблюдать и в приемах расчленения масс, в архитектурной разработке стен. В Елгавском дворце яснее выражена барочная пластичность в наружной декорации: пилястры уступают место полуколоннам, богаче, выпуклее, сочнее и пластичнее становится профилировка сандриков, карнизов, кронштейнов. Напротив, рустовка, обильно использованная на наружных стенах Рундальского замка и соответствующая его несколько суровому, тяготеющему к старине характеру, в Елгавском дворце становится менее заметной (в позднейших петербургских постройках Растрелли она совсем исчезает).

Интерьеры Елгавского дворца пережили судьбу, аналогичную истории рундальских интерьеров. В 60-х — 70-х годах они приобрели изящество и нарядность рококо, но все это убранство погибло в результате разных катастроф.

Из дворцов Латвии XVIII века интересны также дворцы в Вирцаве, Свете, Лусте (не сохранились в прежнем виде), Залямуйже. В проектировании и



297. Церковь в Пасиене. Западный фасад. 1753—1761 гг.

строительстве двух из них — в Вирцаве и Свете — некоторые исследователи (В. Нейман, Б. Виппер) предполагали участие Растрелли. Однако творческая деятельность Растрелли в Курземе в 60-х годах, когда он был уже стар и болен, не отличалась активностью. С 1766 года на службе герцога появился датский архитектор С. Ензен, который и после смерти Э. И. Бирона в 1772 году оставался придворным архитектором последнего курземского герцога — Петра. Более вероятно его авторство в создании этих дворцов, во всяком случае, оно бесспорно по отношению ко дворцу в Лусте.

В истории архитектуры Латвии С. Ензен сыграл большую роль. По его проектам построены некоторые особняки в Елгаве и дворянские усадьбы. Наиболее значительный творческий успех Ензена — «Академия Петрина» (1775, ныне здание городского исторического и художественного музея в Елгаве). Это сооружение уже далеко от свойственных постройкам Растрелли барочной сочности, динамики архитектурных форм. Хотя отдельные элементы здесь пока сохраняют связь с мотивами барокко, но четкое членение стен ясно свидетельствует о тяготении к классицизму.

Курляндское герцогство было присоединено в конце XVIII века к России и воссоединено тем самым с дру-

гими латышскими землями, художественное развитие которых в XIX веке идет как единый для всей Латвии процесс.

Архитектура Латгалии XVIII века формировалась, как отмечалось выше, под влиянием совсем иных внешних воздействий, чем архитектура Видземе или Курземе. Барокко, хотя и проникает в Латгалию из стран, где оно получило классическое развитие в XVII веке, распространяется здесь довольно поздно — только в первой половине XVIII века. При этом так же, как в других частях Латвии, тенденции барокко в Латгалии тесно переплетаются с традициями народного зодчества.

В латгальской архитектуре эпохи барокко мы встречаемся или с очень большими соборами или с маленькими деревянными церквями и часовнями в народном духе. Первые из них по своей структуре большей частью являются трехнефными базиликами; средний неф возвышался над боковыми; покрытия представляли собой крестовые или цилиндрические своды. Различают два основных архитектурных варианта латгальских каменных церквей XVIII века.

Первый из них соответствует классическому типу католического барочного двухбашенного костела, распространенного как в Италии, так и в Польше, Литве.

Известным памятником латгальского барокко является построенная в 1753—1761 годах церковь в Пасиене, относящаяся к двухбашенному типу однефной базилики (илл. 297). В характере церкви можно было наблюдать сходство как с католической церковью в крепости в Даугавпилсе (погибла в годы Великой Отечественной войны), так и с барочными памятниками Литвы, например с вильнюсским костелом миссионеров. Однако пасиенской церкви присуще неповторимое своеобразие. Фасад ее имеет между башнями высокую легкую декоративную стенку — кулису, которая оказывается в неожиданно резком контрасте с могучими, мощными формами нижнего яруса. Этот же контраст — и в архитектуре башен: легкий, пышно декорированный, изысканный по силуэту верх и тяжелый, массивный, почти не расчлененный низ.

Латгальское барокко словно противопоставляет себя спокойной, умеренной строгости протестантских церквей и с поразительной расточительностью и эмоциональной свободой комбинирует формы, смещает принятые планы, вносит игру живой фантазии. В плане пасиенской церкви башни не вписаны в тело базилики, а несколько выступают по бокам от нее, так что непосредственно за ними остается свободное пространство. Это сильнее подчеркивает барочную незамкнутость, открытость композиции и соответствует всей ее чисто декоративной задаче: не выражать внутреннюю конструкцию здания, а скрывать ее нарядной кулисой.

Примером позднего варианта двухбашенной латгальской базилики может служить популярная церковь в Аглоне (1768—1800). В Латгалии в XVIII веке строилось много аналогичных церквей, вместе с общей эволюцией архитектуры они постепенно изменялись, все более приобретая рокайльные, а позднее классицистические черты.

Для другого архитектурного типа церквей Латгалии характерны крестовый план, выступающий в виде крупного ризалита фасад и несколько отступаю-



298. А. Паракко. Церковь св. Людовика в Краславе. 1755—1767 гг.



299. Н. Сефренс Младший. Алтарь церкви св. Анны в Лиепае.
Резьба по дереву. 1697 г.

щие от него назад башни (церкви в Дагде, 1743—1781, в Ауле, 1790, и др.). Постепенная эволюция указанного типа с характерными для него башнями ведет к новому варианту — безбашенной церкви, которая, однако, в соответствии с требованиями католического культа чаще всего бывает не крестовой в плане, а в виде продолговатой базилики и тем самым сближается с первым архитектурным вариантом распространенных в Латгалии церквей. Ее фасад становится декоративной кулисой, башни отсутствуют, в общем силуэте проступает сходство с итальянским «Иль-Джезу», портал оформляется разнообразно и пластично с помощью высоких колонн и раскрепованного карниза. Эти особенности характерны, например, для построенной в 1755—1767 годах церкви св. Людовика в Краславе (архитектор А. Паракко, *илл. 298*).

Тенденции барокко получили своеобразное преломление в латгальской народной архитектуре XVIII века, прежде всего в деревянных маленьких часовнях (например, в Савелинки Лудзенского района) и сельских церквушках, воспроизводящих в миниатюре двухбашенный тип каменных костелов. Примером может служить деревянная церковь в Берзгале (1750—1751). Этот и многие другие памятники латгальского народного зодчества свидетельствуют о большой творческой силе народа, сумевшего дать оригинальную местную интерпретацию общеевропейского стиля барокко.

В пору господства барокко в Латвии широко распространяются как каменная пластика, сосредоточенная в основном в Риге и развивающаяся при активном участии иноземных, приезжих мастеров, так и деревянная скульптура и резьба по дереву. Для скульптуры характерно расширение ассортимента материалов, в дворцовых ансамблях получает распространение стукковая лепнина.

Наиболее ярким и интересным центром развития скульптуры Латвии в рассматриваемый период является Курземе, памятники которой заслуживают наибольшего внимания. Скульптура Курземе была очень разнообразной по характеру перекрещивающихся межнациональных влияний и местных традиций. Здесь существовало несколько локальных школ, среди которых прежде всего выделилась достигшая широкой известности и размаха в своей деятельности на рубеже XVII—XVIII веков вентспилсская мастерская Сефренса.

История этой мастерской восходит ко второй половине XVII века, когда в Вентспилсе начал работать ее основатель Н. Сефренс Старший, вероятно, голландец по происхождению, бывший, однако, родом из Восточной Пруссии. Своим появлением в Латвии Сефренс Старший обязан курляндскому герцогу Якобу, который стремился к развитию в Курземе промышленности и кораблестроения и приглашал сюда ремеслен-



300. Голова серафима. Фрагмент органа из церкви в Лестене. Резьба по дереву. 1704—1709 гг.

301. Кафедра из церкви в Лестене. Резьба по дереву. 1704—1709 гг.



302. Резные фигуры апостолов на хорах церкви в Априки. 10-е гг. XVIII в.

ников из разных стран, особенно корабельных дел мастеров. Главным образом это были голландцы и немцы. Существует предположение, что в качестве их помощников, учеников и подмастерьев работали местные латышские ремесленники.

Главным центром герцогского кораблестроения стал город Вентспилс. Сюда и был приглашен Н. Сефренс Старший в качестве мастера резьбы по дереву. Он украшал аллегорическими резными изображениями строящиеся корабли.

Резьба эта до нашего времени, к сожалению, не сохранилась. Известны лишь названия некоторых кораблей, украшенных, предположительно, резьбой Сефренса Старшего: «Наука», «Мир», «Мужество», «Герб герцога курляндского». Сефренс Старший выполнял также декоративно-скульптурные работы для интерьеров церквей, например алтарь церкви св. Кэтерины в Кулдиге (1660—1664).

Сефренс Старший умер в 1694 году. К тому времени его мастерская стала развитым центром декора-

тивной скульптуры. Возглавил ее сын умершего мастера Н. Сефренс Младший, которому принадлежит видная роль в развитии курземской скульптуры барокко. Скульптором-резчиком был также его старший брат Иоганн Сефренс; из Курземе он переехал в Пруссию.

В Вентспилсе помощниками Н. Сефренса Младшего были его зять М. Марквард и скульптор Мартенс.

Среди произведений вентспилской мастерской наибольшее значение имеет знаменитый алтарь церкви св. Анны в Лиепае, который сохранился до нашего времени (илл. 299). Это и самое раннее и самое крупное произведение Сефренса Младшего. На алтаре есть надпись с именем автора и датой «1697». По сравнению с другими алтарями курземских церквей этот памятник выделяется своими монументальными размерами (6 м в ширину и почти 10 м в высоту). Центральную часть алтаря, разделенную на три яруса, занимают рельефы с эпизодами из жизни Христа. Алтарь включает в себя разнообразный и сложный

комплекс рельефов, круглой скульптуры, резного орнамента, причем все его части органично взаимосвязаны между собой и с барочной архитектурной конструкцией.

Великолепно мастерство резьбы по дереву. Скульптурам свойственна динамика, сложный ритм при строгой внутренней логике, основанной на постепенном облегчении композиции по мере нарастания декора снизу вверх. Чувствуются живописность, сочность пластической формы, напряженная игра светотени. Орнамент построен на богатом использовании характерного для барокко мотива акантового листа и других растительных мотивов.

Виртуозная свобода, красочность композиции и высокая техника резьбы по дереву свидетельствуют о большом индивидуальном даровании художника и о хорошей его подготовке. Вероятно, Сефренс Младший учился не только в Вентспилсе у своего отца, но был знаком с современной европейской скульптурой; в частности, в Восточной Пруссии, куда он ездил в конце XVII века, существовала школа деревянной барочной скульптуры, основанная известным мастером М. Дебелем. Не случайно между липайским алтарем Сефренса и известным алтарем 1697 года прусского мастера И. Риги в Мюльгаузене есть некоторое сходство в композиции и трактовке образов.

В 1697—1701 годах был создан орган церкви в Угале с резными фигурами ангелов (автор М. Марквард). Великолепно исполнены силуэт и сложные профили органа. С исключительным мастерством применен акантовый орнамент. В обрамлении широких акантовых листьев выступают изящные путти, шестикрылые серафимы, сильные и стройные ангелы с трубами в руках.

1701 годом датируется алтарь в Ландзе. Он проще, менее изыскан, особенно по сравнению с липайским. В центре алтаря, очевидно, была несохранившаяся статуарная группа с Распятием. По бокам от центральной ниши, фланкированной резными колоннами, находятся статуи Иоанна Крестителя и Моисея. И снова с расточительным богатством применен в орнаменте мотив широких акантовых листьев. Вероятно, алтарь в Ландзе выполнен по эскизам Сефренса Младшего его помощниками, но автором скульптур является сам Сефренс.

Очень интересен комплекс резных скульптур церкви в Лестене, которые создавались на завершающей стадии строительства здания (1704—1709)¹⁴⁸. В Лестене превосходно продуман единый ансамбль, включающий в себя колоссальное пространство интерьера. Формы алтаря, кафедры, органа гармонично согласованы друг с другом. Выдержан и колористический ансамбль интерьера. В его красках преобладают белая, голубая, зеленая, золотая, создающие мажорное впечатление.

Орган церкви представляет собой сложное многоярусное сооружение. Из элементов его резного декора сильное впечатление производят головы серафимов (илл. 300). Выразительны и характерны их полные щеки, яркие выпуклые губы, золотые волосы, большие круглой формы глаза.

В украшении органа — множество аллегорических фигур в красивых и сложных динамичных позах, в развевающихся золотистых одеждах. Они словно не-



303. Фигура св. Андрея из церкви в Руцаве. Резьба по дереву. 80-е гг. XVII в.



304. Аллегорическая фигура добродетели из церкви в Пилтене. Резьба по дереву. Вторая половина XVIII в.



305. Фигура с купелью из церкви в Ленасе. Резьба по дереву. Вторая половина XVIII в.



306. Фигура ангела из церкви в Свенте. Резьба по дереву. XVIII в.



307. Аллегорическая фигура добродетели из церкви в Дундаге. Резьба по дереву. 1766 г.

сут навстречу людям радость, свет, музыку. Некоторые из резных фигур органа были движущимися. Когда орган начинал играть, вместе со звуками музыки фигуры словно оживали, приходили в движение. Это было подлинное искусство барокко — синтез архитектуры, скульптуры, живописи, музыки и театрального представления.

Алтарь лестенской церкви по своей композиции, конструкции, сюжетам близок лиепайскому алтарю.

Особенно интересна по характеру скульптуры лестенская кафедра (илл. 301). Здесь мы встречаемся с некоторыми мотивами, которых мы не знаем не только в других произведениях мастерской Сефренса, но вообще в курземской скульптуре (изображение розового дерева, оригинальная сцена взвешивания грехов и др.). Своеобразно сочетание средневековой мистики, например темы, близкой к традиционному «танцу смерти» (скелет с часами) и сказочных образов. Автором кафедры, наверное, был не сам Сефренс, а кто-либо из его помощников, в творчестве которого есть значительные элементы архаизации и щедрая, свойственная фольклору фантазия. Во всех рельефах чувствуются светлая мажорная настроенность, здоровый народный оптимизм. В том же духе выдержано построение рельефов, основанное на принципе рассказа со множеством бытовых жанровых деталей. Оригинальна композиция рельефов, их диагональный ритм, их связь с наклоном лестницы, с архитектурной формой кафедры. Образы приобретают социально окрашенную, демократическую трактовку. Грешник, поднимающийся по лестнице, в шляпе, с заплечным мешком, напоминает бедного путника сельских дорог.

Прямое продолжение традиций вентспилсской мастерской мы находим в творчестве Мартенса — мастера резного декора церкви в Салгале, созданного в 20-х годах XVIII века.

Вентспилсская мастерская Сефренса сыграла большую роль в распространении барокко в скульптуре Курземе, в повышении культуры декоративной резьбы по дереву. Однако Вентспилс был не единственным центром барочной скульптуры. Новые импульсы, новые воздействия западноевропейского барокко проникают в Курземе, переплетаясь и скрещаясь с местными богатыми традициями. Вслед за вентспилсской школой возникает целый ряд локальных школ и мастерских деревянной скульптуры.

Оригинальную группу памятников курземского барокко представляют скульптуры руцавской церкви. Эти работы находятся в коллекции Музея истории Латвийской ССР. Предположительно, они созданы в 80-х годах XVII века. Особенно выразительны среди них некогда украшавшие алтарь резные фигуры святых Моисея и Андрея (илл. 303). Автор прекрасно владел мастерством резьбы по дереву, используя местные породы. Фигуры довольно крупные — выше метра. Их головы, руки, беспокойный ритм складок одежды, крупные витки стилизованных вьющихся волос и длинных бород, характерные выпуклые губы — все это вырезано с большой экспрессией. В образах ощутима монументальность.

Скульптуры руцавского мастера не менее интересны в художественном отношении, чем произведения вентспилсской мастерской Сефренса.

В курземской резной деревянной скульптуре второй половины XVII века наряду с распространением стиля барокко еще держались традиции маньеризма. Примером их позднего проявления может служить интереснейший ансамбль деревянных раскрашенных фигур из церкви в Салдусе третьей четверти XVII века (ныне в коллекции Музея истории Латвийской ССР). Златокудрые фигуры евангелистов (Марка, Луки и др.) и апостолов чрезвычайно выразительны своей раскраской (румяные лица, яркие губы, синие с золотом плащи) и трактовкой образов, в которых угадывается народный типаж.

С конца XVII века черты стиля барокко в курземской деревянной скульптуре уже господствуют безраздельно. Они же определяют в основном стилевой характер скульптуры XVIII века и устойчиво держатся в резном декоре церквей Курземе многие десятилетия. Вместе с тем в ряде памятников уже начиная с 40-х годов XVIII века и еще более явно во второй половине столетия заметно проникновение стилевой концепции рококо: декор становится более облегченным, плоскостным; бурная экспрессия, патетическое выражение мятежных чувств уступают место манерному изяществу, игривой грациозности.

Соприкосновение этих стилей можно наблюдать на примере замечательного памятника курземской монументальной декоративной скульптуры, уникального по своей исключительной, полной сохранности. Это ансамбль (декор интерьера) церкви в Априки (илл. 302), исполненный в 10-х и 40-х годах XVIII столетия. Первую группу работ составляют хоры, скамьи и ложа помещика. В характере другой группы, в которую входят алтарь, кафедра и молитвенная скамья, уже много чисто рокайльного изящества и заметно перерождение зрелого барокко в рококо.

Скульптура белого цвета с отдельными акцентами золотого уже мало похожа на ту раскрашенную деревянную скульптуру, которая встречалась до сих пор в Курземе. Цвет приобрел условный декоративный характер. Побелка статуй отчасти превращала их в имитацию модной в XVIII веке лепнины. Скульптурам Априки свойственны большая эмоциональность, непосредственность в передаче действия. Фигуры (ангел, поддерживающий кафедру, и другие) имеют несколько укороченные, приземистые пропорции, широкие, круглые лица. В распределении скульптурных акцентов и мотивов растительной орнаментики чувствуются щедрость, свобода и легкость, нет тяжеловесности и перегрузки. Проявившаяся в ансамбле Априки эволюция от зрелого барокко к стилю рококо характерна и для других памятников курземской скульптуры середины XVIII века.

Замечательным памятником этой эпохи являются скульптуры из церкви в Саке (фигуры Марии, Иоанна Крестителя и апостолов из коллекции Музея истории Латвийской ССР), созданные в первой трети XVIII века. Белые плащи с золотой отделкой подчеркивают стилевое единство всего ансамбля, который производит впечатление особенной чистоты, легкости. Чрезвычайно выразительны изящные силуэты этих сравнительно небольших (до 90 см высоты) фигур и их лица с возведенными вверх глазами.

К этому же кругу относится скульптурный декор церкви в Дурбе.



308. Тайная вечеря. Фрагмент алтаря из церкви в Гарсене. Резьба по дереву. 1793 г.

Изящество, грациозность, легкая манерность, столь свойственные вкусу эпохи рококо, в сочетании с еще барочной экспрессией характерны для деревянной скульптуры из церкви в Пилтене второй половины XVIII века. Из сохранившихся произведений этого ансамбля особенно выразительны аллегорические фигуры добродетелей (илл. 304). Белые с золотом одежды, нежный розовый румянец, алый цвет губ определяют изысканную цветовую гамму раскраски. Точенные лица с характерными полукружиями бровей, открытые плечи, даже слишком смелые для церковной скульптуры глубокие вырезы платьев, извилистые силуэты словно изогнутых в танце фигур характеризуют определенный, скорее аристократический, нежели простонародный тип красоты.

Эта деревянная скульптура уже вплотную приближается к тому искусству стиля рококо, которое финансировали богатые заказчики, прежде всего двор курляндских герцогов, приглашая для исполнения заказов известных мастеров. Если в церквях при этом традиционно преобладала деревянная скульптура, впрочем, порою имитировавшая белой раскраской мрамор или стук, то в дворцовых ансамблях высокое развитие получила декоративная лепнина.

Примером такого искусства могут служить рельефы из стука в интерьерах Рундальского и Елгавского дворцов курляндского герцога. Их автором был И. Графф, прибывший в Курземе из Берлина по при-

глашению Э. И. Бирона. В рельефах и фигурах (например, в аллегориях времен года и стран света, украшающих Белый зал Рундальского дворца) много изящества, грациозности, утонченного артистизма и вкуса. Лепные работы в Рундальском дворце исполнены Граффом в 1765—1767 годах. Несколько позднее, около 1770 года, он работал в Елгаве. Из Курземе Графф был приглашен в Эстонию, где работал в замке Пылтсамаа (отделка погибла в годы Великой Отечественной войны).

Образцом высокого изящества и артистизма может служить вся отделка интерьера, и в частности скульптурный декор церкви Троицы в Лиепаве. Создание этого ансамбля в стиле рококо относится к 50-м — 70-м годам XVIII века.

Долгое время считалось, что алтарь и общий декор этого интерьера созданы по проекту Растрелли, однако это предположение необоснованно. Мы не знаем имен мастеров, получивших заказ на оформление интерьера крупнейшей городской церкви, но, несомненно, можем считать, что это были мастера высокого класса, тонкого вкуса, прекрасно ориентированные в современных европейских художественных течениях, воспитанные на лучших образцах искусства рококо. Им удалось создать ансамбль, в котором скульптура находится в органичном синтезе с архитектурой, размах, величие, великолепие целого согласованы с виртуозным изяществом каждой дета-



309. С. Фауверт (?). Эпитафия И. Кокена фон Грюнбладта.
1653 г. Фрагмент

ли, во всем ощутимы легкость, гармония, подчеркнутая чистота доведенного до совершенства рисунка. Преобладающая в скульптурном декоре белая с золотом красочная гамма подчеркивает холодноватую блистательность ансамбля.

Для характеристики того широкого диапазона направлений, в котором развивалась курземская скульптура, следует наряду с подобными образцами высокопрофессионального аристократического искусства напомнить о другом ее полюсе — об искусстве, в котором явно выступают черты народного примитива. Так, современным пластическому декору дворцов курляндского герцога или церкви Троицы в Лиепае является ансамбль резных деревянных скульптур из церкви в Дундаге (илл. 307). Они датируются 1766 годом. Однако это не только иной круг, это, можно сказать, совершенно иной мир творчества. Вместо профессиональной отточенности здесь очевидна неловкость, почти полная беспомощность мастера, рука которого была явно мало тренирована на тонкостях фигурной резьбы. Но в этом подлинно народном творчестве сливаются воедино наивность и непосредственность, грубоватая экспрессия и неожиданная меткость жизненных наблюдений.

Широкий диапазон курземской скульптуры характеризуется еще одним весьма существенным для той эпохи различием. В основном она принадлежит к протестантскому церковному миру. Но встречаются в Курземе и интересные вкрапления католической церковной скульптуры со всеми особенностями ее иконографии, оформления интерьера церкви, культа католических святых, и главное, спецификой межнациональных связей, ведущих в страны католического мира. Примером может служить изящная женская фигура из церкви в Ленасе, поддерживающая над головой чашу купели (илл. 305). Ее мягкая раскраска (голубой тон плаща), своеобразная наивно-целомудренная трактовка обнаженного тела, в которой нет и следа той чувственности, что столь напряженно выступает, например, в фигурах добродетелей из Пилтене, уравновешенное спокойствие выделяют ее из более экспрессивного мира протестантской церковной барочной скульптуры Курземе. Так же, как скульптура из Ленаса, особым, католическим уголком в протестантском мире является декор церкви в Скайсткалнене (конец XVII в.). Это искусство оставалось привнесенным извне, возможно, буквально импортированным в Курземе.

Более органичным и закономерным было появление католических церквей с соответствующим скульптурным декором в юго-восточной части Курземе — Земгале, на границе с Латгалией. Здесь уже речь может идти не об импорте, а о деятельности местных мастеров и даже локальных мастерских, выполнявших заказы католической церкви. О высоком уровне пластического искусства, художественной резьбы по дереву в этой части Курземе свидетельствует сохранившаяся фигура ангела из церкви в Свенте (илл. 306). В этой работе привлекают мягкость, изящество, грациозность, плавность наклона фигуры, чистота и строгость рисунка лица, его нежный, чуть удлинённый овал, тонкие губы, женственный подбородок, сложная декоративная система стилизации резных локонов тщательно уложенных волос, виртуозная



310. Н. Рабин, Д. фон Цейтц. Эпитафия Иоахима Хеннинга. 1677 г. Фрагмент



311. Г. Бруссен. Рижская гавань. 1776 г.

резьба узорных полос, расположенных у ворота и на подоле «вышитой» рубашки.

Скульптура Верхней Земгале со всей очевидностью обнаруживает то, что проникновение стилевых тенденций барокко и рококо в Курземе шло не только из протестантской Пруссии, но и с юга — из Италии, Баварии, Австрии через Польшу, Литву и Латгалию, то есть через католический мир, который непосредственно соприкасался и перекрещивался в Курземе с протестантским культурным кругом. Характерно, что одни и те же мастера могли выполнять здесь заказы для католических и протестантских церквей. Примером такого сочетания может служить деятельность автора замечательного скульптурного декора церкви в Субате, относящегося к 80-м годам XVII века. Здесь это декор протестантской церкви, расположенной на территории Верхней Земгале, где в целом было больше католических, чем протестантских церквей. Тот же мастер создал скульптурный декор для католической церкви в Вецпилсе — на той территории Курземе, где, напротив, господствовал протестантизм. Работы этого мастера отмечены прекрасным чувством целостности скульптурного ансамбля, в котором он умеет выявить барочную импозантность, акцентировать, как главную доминанту, алтарь, богато украшенный скульптурой. Сохранившиеся фрагменты скульптурного декора церкви в Субате, фигуры апостолов с книгами в руках отличаются мужественной красотой и монументальной силой. Выразительны их открытые лица с прямым, устремленным вперед взглядом, широкие плечи, большие, тяжелые руки, босые ноги, служащие крепкой, прочной опорой для массивных фигур.

Народное направление в католической церковной скульптуре Земгале ярче всего характеризует замечательный памятник конца XVIII века — декор церкви в Гарсене, о котором может дать представление сохранившийся фрагмент резного алтаря, датированного 1793 годом, — рельеф «Тайная вечеря» (илл. 308). Это великолепный пример искренности и свежести чувств народного искусства, благодаря которым традиционный евангельский сюжет обретает эмоциональную трепетность и остроту печальной жизненной правды.

В целом курземская скульптура в эту эпоху, во всей широте ее географического диапазона, разнообразия школ и направлений, а также перекрещивающихся влияний, была наиболее значительным явлением в художественной культуре Латвии.

Несколько иное место занимает резная скульптура в ансамблях католических церквей Латгалии. Здесь ее мало в декоре алтарей, почти нет на кафедрах, зато в интерьерах сосредоточивается немало отдельных интересных скульптурных композиций, главным образом распятий. Правда, они не создают столь цельных ансамблей скульптуры, как в церквях Курземе, но заслуживают внимания историков искусства. Судя по их характеру и месту в интерьере церкви, можно сказать, что в Латгалии раньше, чем в других областях Латвии, формируется и обособляется станковое начало в скульптуре, скульптурная композиция выступает независимо от сооружения (алтаря, кафедры, органа и т. п.) как самостоятельное произведение искусства, предназначенное для зрительного восприятия на фоне стены или при круговом обходе в пространстве. Видимо, церкви не были единствен-



312. А. Статинь. Портрет неизвестного. Конец XVIII в.

ным местом сосредоточения или, можно сказать, экспозиции латгальской деревянной скульптуры. Она появляется в придорожных часовенках, распятия украшают кресты над могилами. В характере этой скульптуры, возможно, имеются точки соприкосновения с литовской деревянной скульптурой, что легко можно объяснить территориальной и исторической близостью, поскольку Латгалия вместе с Литвой входила в состав Речи Посполитой и также находилась под духовным диктатом католической церкви. К сожалению, для того чтобы глубже исследовать эти точки соприкосновения, мы не располагаем достаточным материалом: латгальская деревянная скульптура от XVIII века мало сохранилась и еще менее изучена. Отдельные произведения из музейных собраний не всегда точно датированы (в пределах даже не лет или десятилетий, а веков), не всегда точно известно, откуда они происходят, и совсем ничего не известно об их авторах в Латгалии — резчиках XVIII века. Эти скульптурные композиции, например фигура скорбящего Христа из Пиедруе (ныне Рундальский дворец-музей), фигура ангела из Лудзы или фигура св. Елены (Музей истории Латвийской ССР), — лишь отдельные, рассеянные образцы, за которыми угадывается наличие традиции резной деревянной скульптуры XVIII века в Латгалии.

Среди памятников латгальского барокко выделяется как особенное явление лепная декоративная скульптура, появившаяся в 60-х — 70-х годах XVIII века в декоре ряда церквей и относящаяся, несомненно, к одному кругу работ определенной мастерской, действовавшей в Латгалии в эти годы. Некоторые аналогии этой лепной декоративной скульптуры можно найти в Литве, но по своему характеру, отношению к материалу (лепка здесь довольно грубовата) и трактовке образов латгальская скульптура этого круга очень своеобразна. Здесь прежде всего надо назвать лепной декор, украшающий кафедру и алтарь церкви в Пасиене (около 1761 г.). Особенно выразительны украшающие кафедру фигуры евангелистов с характерными бородами лицами, узким разрезом глаз, высокими крутыми лбами. Оригинальной, близкой к народному вкусу является скульптурная группа «Крещение», расположенная под кафедрой, изображающая крещение Христа на фоне наивно переданного пейзажа с похожими на дубы пальмами. Аналогичную скульптурную композицию «Крещение» мы находим в церкви в Дагде (60-е гг.). Это работа той же мастерской лепной декоративной скульптуры. Кроме лепного декора церквей в Пасиене и Дагде, ее мастерами созданы боковые алтари церкви в Пиедруе (конец 60-х — начало 70-х гг. XVIII в.).

Таким образом, в скульптуре Латгалии параллельно существовали традиции лепной (из штукатурки) пластики, украшавшей интерьеры больших каменных церквей, и раскрашенной деревянной скульптуры, применявшейся шире: для декора деревянных церквей, миниатюрных часовен и крестов.

Развитие скульптуры в Риге, особенно в 1700-е годы, было более тесно связано со Швецией. Распространенная здесь каменная барочная пластика отличалась большей строгостью, рационалистичностью по сравнению с яркой, самобытной курземской резьбой

по дереву; даже в подчеркнутой барочной патетике каменных рижских скульптур порою проступал холодок внешней импозантности.

Каменная пластика, развитая в Риге, была тесно связана с наружным декором архитектурных сооружений. Важнейшей ее формой являлись статуи, предназначенные для украшения порталов церквей и гражданских зданий. Наиболее ярким примером этого искусства может служить украшение портала церкви св. Петра — произведение рижского скульптора И. Шоу по эскизам Р. Бинденшу и Г. Шмисселя.

Среди рижских памятников можно отметить эпитафии, гробницы (например, гробница Общества Синей гвардии, 1743, в церкви св. Петра и др.), которые сооружались вплоть до 1773 года, когда вышел указ, запрещающий захоронения внутри церквей.

Авторы рижских алтарей нередко стремились к воспроизведению в дереве каменных образцов, и акцент ставился не на причудливом силуэте, как в Курземе, а на тектонике внутренних членений алтаря.

Начиная с середины XVIII века для декоративной скульптуры Риги характерно сочетание классицистических тенденций с элементами рококо. Примером может служить алтарь 1769 года, сохранившийся в церкви св. Яниса (Иоанна), созданный столяром К. Аппельбаумом и скульптором И. Мейером. Алтарную стену фланкируют две коринфские колонны, вверху ее ограничивает сильно раскрепованный антаблемент; в центре, между двумя коринфскими колоннами — резное распятие; изображение святой троицы в обрамлении из волют и фигур сидящих ангелов занимает аттик; венчает алтарь — Глория; промежутки между пилястрами и колоннами занимают фигуры апостолов.

Для скульптур алтаря церкви св. Яниса характерно уже отмеченное выше в рижских алтарях пренебрежение к специфике такого материала, как дерево. И. Мейер имитирует в дереве эффекты, свойственные мраморной скульптуре: поверхность статуй отполирована, форма компактна, тело как бы просвечивает сквозь одежду.

В целом, при некоторой неравномерности своего развития в различных областях, скульптура Латвии XVIII века, особенно в лучших курземских памятниках, может рассматриваться как значительный вклад в художественную культуру нашей страны и всей Европы того времени.

Развитие живописи в Латвии во второй половине XVII — в XVIII веках представляет собой довольно сложную и многогранную картину. В характере живописи и в условиях ее развития заметны существенные различия между Ригой, Видземе, Курземе и Латгалией. Внутри отдельных школ намечалась, особенно интенсивно в Курземе, дифференциация между основными жанрами церковной (алтарные картины и т. п.) и светской (портрет, зачатки пейзажа) живописи.

В Риге основные творческие силы мастеров живописи концентрировались в цехе живописцев. С 1650 года до конца XVIII века, как известно из архивных источников, в этот цех было принято 53 живописца.



313. Ф. Мартини, К. Цукки. Плафон спальни дворца в Рундале. 1766 г.



314. Л. Шорер. Портрет Густава фон Симолина. 1770 г.



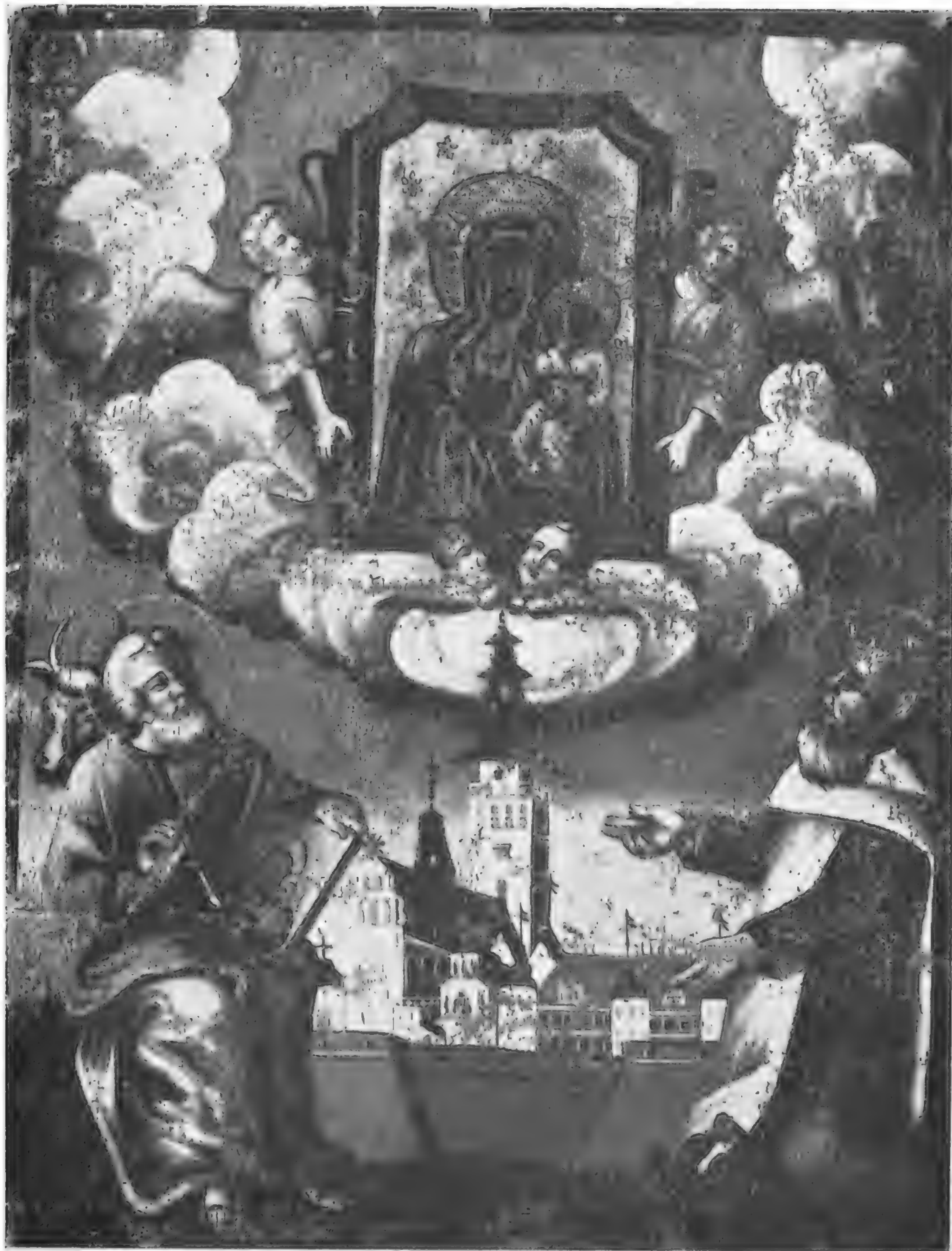
315. Ф. Баризьен. Портрет герцогини Доротеи Курляндской с дочерьми. Около 1783 г.



316. Роде. Роспись сводов церкви в Априки. 40-е гг. XVIII в.



317. Фрагмент росписи скамьи из церкви в Калдабруне. XVIII в.



318. Явление Божьей матери. Латгальская икона. Конец XVIII в.

Главное место в многочисленных работах рижских живописцев занимает портрет.

В XVII веке распространенной формой портретной живописи были церковные эпитафии, открывавшие широкие возможности создания групповых семейных портретов, как правило, соединенных в традиционной симметричной композиции с распятием или иным евангельским сюжетом. Во многих из этих картин-эпитафий ярко выступают острые реалистические характеристики, выделяются характерные социальные типы заказчиков.

Примером такого искусства может служить эпитафия Иогана Кокена фон Грюнбладта (1653, *илл. 309*).

Наряду с формой эпитафии (по сути многофигурного композиционного группового портрета) получает широкое распространение индивидуальный портрет богатых рижских заказчиков. В коллекции Музея истории города Риги и мореходства хранится собрание портретов членов Малой гильдии, в котором выделяются своим высоким художественным качеством портреты середины и второй половины XVII века. Как интересный пример можно назвать портрет Ганса Бертеля (середина XVII в.), привлекающий остротой и точностью характеристики.

Наряду с произведениями живописного искусства высокого качества, выходившими из рижского цеха

живописцев, в Риге получала распространение и более низкого качества ремесленная продукция. Сохранившиеся произведения этого рода, например картины XVII века «Заседание магистрата», «Заседание кассовой коллегии»; панорамные пейзажи «Рижский порт», «Рига в середине XVII столетия» из Музея истории города Риги и мореходства, имеют ценность не столько как художественные, сколько как исторические памятники этой эпохи.

В XVIII веке в живописном искусстве Риги наблюдается общий спад; после Северной войны количество мастеров рижского цеха живописцев резко снижается, прием новых членов на много лет приостанавливается.

Портреты рижской школы середины XVIII века сравнительно скромны, в них слабо выражена барочная концепция: патетика, пышность. По-прежнему много работ сухого исполнения, ремесленного уровня. Редкие работы, отмеченные чертами барочного величия или рокайльного изящества, возможно, были привозными, заказанными богатыми рижанами за границей.

В станковой живописи развивается и пейзажный жанр. Примером традиционного панорамного пейзажа портового города может служить «Рижская гавань» (1776) работы рижского мастера Г. Бруссена (*илл. 311*).

К концу XVIII века все более четко можно проследить индивидуальное авторство произведений живописи. Появляются мастера, не только имена, но и творческие биографии которых нам известны, чьи работы знали и в Риге и за пределами Латвии.

Одним из таких живописцев был А. Статинь, крепостной лифляндского генерал-губернатора Брауна. Он жил в Риге в конце XVIII века. Ему принадлежат мастерски написанный «Портрет неизвестного» (*илл. 312*) и портрет генерал-губернатора Брауна (рисунки), находящийся в одном из австрийских музеев. «Портрет неизвестного» выполнен художником с той строгой точностью изображения и выразительным лаконизмом характеристики, которые в портретной живописи XVIII столетия появляются вместе со становлением классицизма.

Наряду с различными жанрами светской живописи в продукции рижских мастеров XVIII века большое место занимала церковная живопись: алтарные картины и другие произведения по заказам церквей.

Еще более широкое распространение, чем в Риге, получила живопись в декоре церквей XVIII века на остальной территории Видземе. В отличие от Курземе, где преобладал скульптурный резной декор, здесь традиционные сюжеты и изображения (апостолы, ангелы, святые, сцены распятия и т. п.) на кафедрах, алтарях, хорах, как правило, были созданы живописными средствами. Таковы расписные кафедры из церкви в Кримулде (20-е гг. XVIII в.), в Царникаве (20-е гг.), в Страупе (1739) и многие другие памятники. Авторами этих росписей были местные мастера.

Наиболее богатой, разнообразной является живопись эпохи барокко в Курземе.

Так же, как в Риге, во второй половине XVII века она достигает здесь высокого качественного уровня, особенно в портретном жанре. Центром ее развития в Курземе был двор герцога курляндского, но даже в от-



319. И. Гоч, Г. Гильдебрандт. Шкаф-бюро. Дерево, перламутр, интарсия. 1743—1750 гг. Фрагмент



320. И. Эбен. Кружки с рельефными изображениями батальных сцен. Серебро. 1704—1705 гг.

даленных от придворного круга, маленьких, провинциальных курземских городках создавались в это время чрезвычайно интересные, высокого профессионального качества, тонкого мастерства и острой реалистической характеристики портреты и живописные эпитафии. Замечательным примером такого искусства может служить эпитафия Иоахима Хеннинга (1677), созданная баускими живописцами Н. Рабиным и Д. фон Цейтцем по заказу местного горожанина. Как видно из фрагмента этой эпитафии (илл. 310), она включает в себя ряд выразительных и тонких портретных характеристик.

Интересны также масштабные эпитафии Г. Хеннинга (около 1669 г.) и И.-Г. Мелленброка (1670) из церкви в Ване, хранящиеся ныне в Рундальском дворце-музее.

Произведений живописного искусства от первой половины XVIII века, когда шла Северная война, в Курземе почти не сохранилось. Однако развитие этого искусства здесь не только не замирает, а продолжается как в портретном жанре, так и в других жанрах светской и церковной живописи, станковой и монументальной.

Из Курземе выходят мастера, приобретающие даже европейскую известность. Одним из таких мастеров был уроженец Елгавы Д. Андре, взявший себе латинский псевдоним Куронус, то есть курземец. Андре-

Куронус учился в Кенигсберге, несколько лет работал в Брауншвейге, путешествовал по Голландии и Англии, а затем поселился в Париже. В его творчестве заметно влияние фламандской живописи. В фондах Музея зарубежного искусства Латвийской ССР хранится картина Куронуса «Аллегория», в которой воздействие фламандской школы наиболее ощутимо. Большинство картин этого художника было сосредоточено в Брауншвейгском музее, среди них интересный автопортрет художника. Он пленяет своей внутренней напряженностью, живой игрой светотени и свидетельствует о выдающихся способностях живописца.

Яркий расцвет живописного искусства в Курземе приходится на вторую половину XVIII века. Со строительством герцогских дворцов в Рундале и Елгаве связано оживление монументальной живописи.

Для росписи парадных помещений этих дворцов приглашались особенно известные, чаще всего иностранные живописцы. Так, в Рундале на втором этапе строительства дворца, в 60-е годы XVIII века, декоративно-живописные работы выполняли художники Ф. Мартини и К. Цукки (оба работали над росписью интерьеров Зимнего дворца в Петербурге). Плафоны Рундале (илл. 313) тяготеют к манере Тьеполо и венецианской школе, хотя и преподносят эту манеру в упрощенном виде. Эти работы свидетельствовали о попытках перенести на латвийскую почву традиции, а иногда и не-



321. И. Эбен. Рельеф на крышке серебряной кружки

посредственные образцы итальянской барочной живописи, что в известной мере способствовало обогащению местной художественной культуры.

При дворе курляндского герцога Бирона работали живописцы и мастера монументальных росписей и портретисты.

Одним из продуктивных живописцев, специализировавшихся в области портретной живописи, был Л. Шорер, родом из Кенигсберга, работавший до переезда ко двору курляндского герцога в Елгаву в начале 40-х годов XVIII века в Кенигсберге и Дрездене. Примером его портретного искусства может служить датированный 1770 годом портрет Густава фон Симолина (*илл. 314*). Это строгий, холодноватый, респектабельный портрет придворного вельможи.

Мастером более тонких и выразительных портретных характеристик и художником, несомненно, более яркого и крупного дарования был Ф. Баризьен, которому петербургская Академия художеств присвоила звание академика. В Рундальском дворце-музее хранится созданный им около 1783 года «Портрет герцогини Доротеи Курляндской с дочерьми» (*илл. 315*). Выразительны свободная композиция, мягкий и спокойный серебристый колорит, мастерство живописной передачи тончайших деталей, лиричность женских образов. Известен также его групповой портрет 1783 года «Семейство» (Музей зарубежного искусства Латвийской ССР).

После переезда Баризьена из Елгавы в Ригу при дворе последнего герцога курляндского некоторое время работал живописец Г. Шифнер, эффектный, но не особенно тонкий портретист.

Наряду с придворным искусством в Курземе в XVIII веке получила широкое распространение народная живопись, находившая применение в декоре сельских, провинциальных церквей и усадеб. В творчестве местных мастеров стиль барокко в XVIII веке в той или иной мере получил оригинальную народную интерпретацию, как бы растекаясь проселочными дорогами по всем окрестностям и провинциям. Одним из интересных примеров профессиональной монументальной живописи в курземских окрестностях могут служить росписи деревянных сводов церкви в Априки (40-е годы XVIII века, *илл. 316*), автором которых является художник Роде. Характерные черты творчества народных художников — связь с ясными ритмами народного узора — отражаются в живописном убранстве церкви в Усме (начало XVIII в.) в выразительных образах музицирующих ангелов. Это народное направление в живописи, несколько примитивное, но проникнутое здоровой реалистической тенденцией, проходит через весь период развития в Латвии стиля барокко.

Народные мастера-живописцы, работавшие в Курземе, чаще украшали не стены или своды, а различные предметы церковных и усадебных интерьеров и мебель: створки шкафов, спинки скамей и т. п. В числе их работ можно найти и произведения высокой художественной ценности, как, например, картины в нурмуйжской (конец XVII в.) и межмуйжской (XVIII в.) церквях и другие. Даже в тех случаях, когда используемые живописцем средства художественной выразительности были крайне наивны, примитивны и архаичны, мы видим в произведениях непосредственно жизненные наблюдения, живые чувства. Примером может служить роспись скамьи из церкви в Калдабруне

(*илл. 317*). В праздничном, довольно ярком, но сдержанном колорите, в трактовке традиционных евангельских сюжетов и особенно в мотивах пейзажа и своеобразного натюрморта (гирлянды цветов, обрамляющие по бокам фигурные композиции; верхняя полоска растительного орнамента с реалистическим изображением ягод), в общей подчиненности живописного декора архитектурной конструкции скамьи чувствуется и мастерство, и определенный навык, и кругозор живописца, и большая свежесть, непосредственность, наблюдательность и лиричность, и то, что можно было бы назвать развитым чувством декоративности.

Памятники народной живописи — росписи, алтарные картины, декор скамей и иных предметов мебели — были широко рассеяны по церквям и усадьбам Курземе. Систематизация и более глубокое изучение того немногочисленного, что от этих памятников сохранилось, является еще далеко не решенной задачей нашего искусствоведения.

В Латгалии живопись эпохи барокко концентрируется преимущественно в церковных ансамблях. Образцов светской портретной живописи здесь очень мало, подобные произведения известны лишь как единичные исключения, например живописные портреты строителей церквей в Краславе, Аглоне, Виляне (вторая половина XVIII в.). Монументальные росписи в Латгалии являются в то время редкостью (хотя фрески и встречаются, например, в церкви в Краславе). Но главным образом живопись развивается в форме алтарных картин и икон.

Народное направление латгальской живописи с его наивной непосредственностью, искренностью ярче всего проявилось в иконах, украшавших сельские деревянные церквушки и часовенки. Создавались эти образы крестьянами и ремесленниками; часто заметны неумелость, неопытность их руки и в то же время свежесть художественного восприятия, экспрессия, фантазия — типичные черты искусства народного примитива. Характерно, что здесь тоже явно выражено станковое начало в живописи: не роспись стены и даже не сложная алтарная композиция, а отдельная икона, смотрящаяся как картина на стене, является основной формой латгальской народной живописи эпохи барокко.

Интересным примером этого искусства может служить звонкая по краскам, несколько грубоватая и наивная по рисунку латгальская икона-картина конца XVIII века «Явление Божьей матери» из собрания Рундальского дворца-музея (*илл. 318*). Своеобразие иконографии, выбора и трактовки сюжета позволяет говорить о точках соприкосновения в Латгалии, в пограничных с Белоруссией районах, между католическим и православным миром.

В отличие от довольно широкой картины развития скульптуры и живописи в Латвии в XVII—XVIII веках мы не имеем возможности характеризовать развитие графики Латвии в эпоху барокко. Видимо, как самостоятельное искусство она в этот период здесь еще не выступает. Граверные работы, поскольку они велись в Риге или Елгаве, носили вспомогательный, технически-ремесленный характер, далекий от творчества. Сравни-

тельно активной была деятельность в графике С. Кютнера, который с 1775 по 1824 год преподавал в Елгавской гимназии и исполнял заказы курляндского герцога Петра. Лучшие его работы (некоторые портреты) выполнены на довольно высоком профессиональном уровне.

Эволюция стиля барокко и признаки становления классицизма проявляются в разнообразных видах декоративно-прикладного искусства рассматриваемого периода.

В последней четверти XVII века мебель приобретает черты стиля барокко под голландским и северонемецким влиянием.

Распространен так называемый данцигский тип шкафа с локальными особенностями — резной декор более плоский, вместо орехового дерева начинают употреблять дуб.

В начале XVIII века появляются характерные мотивы интарсии — звезды, розетки и другие геометрические фигуры, популярные до конца столетия. К середине XVIII века шкаф приближается к так называемому любекскому типу: трапециевидный излом карниза заменяет изогнутый, иногда разорванный фронтон, филенки дверей углубляются. Употребляют светлые сорта дерева. В последней трети века стиль рококо меняет вид шкафа, придав ему форму портала. Интарсия часто уступает место орнаментальной резьбе, иногда раскрашенной и золоченой.

В течение всего XVIII века наиболее парадным предметом мебели является шкаф-бюро, почти всегда отделанный интарсией. Таков, например, шкаф работы столяров города Бауска И. Гоча и Г. Гильдебрандта (Музей истории города Риги и мореходства, 1743—1750) со сложными наборными композициями (илл. 319). Форма комода в период позднего барокко и рококо неизменно сохраняет вид ящика с прямыми боковыми стенками и изогнутой передней поверхностью, на ножках в форме приплюснутого шара, с геометрической интарсией.

До второй четверти XVIII века сохраняется голландский стул из точеных деталей. Параллельно появляется голландско-английский тип стула с изогнутыми ножками и прорезной спинкой. По мере того как возрастало влияние английской мебели, в середине века создается упрощенный вариант стула типа Чиппендейля (резьба обобщена, красное дерево лишь имитируется на основе местных пород), продержавшийся в провинции до конца XVIII века. В период классицизма стулья сохраняют английское направление и подражают известным образцам Хепплуайта и Шератона. В самом конце XVIII века преобладает влияние русского классицизма, и мебельщики уже рекламируют свою продукцию как сделанную «по последним петербургским и английским образцам». Мебель классицизма типологически разнообразна. В отделке совершенно отсутствуют бронзовые детали, доминирует мелкая, обычно геометрическая интарсия, впервые употребляют настоящее красное дерево.

Только в придворной среде Курляндского герцогства ощутимо влияние французской мебели периода рококо и классицизма. Ряд предметов из гарнитура спальни герцогини Евдокии Курляндской (середина 1770-х гг.,

Музей-усадьба Архангельское) свидетельствует об исключительно быстром освоении образцов стиля Людовика XVI.

В латвийское ювелирное искусство чисто барочные формы и орнамент впервые вносит серебряных дел мастер Г. Линден, создавший в 1671—1672 годах серию декоративных подносов для рижского Общества Черноголовых (Музей истории города Риги и мореходства). Это был один из первых примеров нового стиля в декоративно-прикладном искусстве Латвии, еще сохранявшем многие элементы маньеризма. В конце XVII и начале XVIII века художественное мастерство серебряных изделий достигает кульминации. Из ряда хороших мастеров (Г. Кельн, И. Грюнберг, Г. Де-хант) особенно выделяется И. Эбен, автор кружек с виртуозными фигурными композициями — изображениями битв между русскими и шведскими войсками (1704 и 1705, Музей истории города Риги и мореходства, илл. 320, 321), а также работ строгого направления французского барокко, проникающего в Латвию через Аугсбург (самовар начала XVIII в., Эрмитаж).

В начале XVIII века уже встречается орнамент позднего барокко — так называемый ленточный (один из первых примеров этого — поднос мастера Х. Ланге, около 1705 г., Музей истории города Риги и мореходства), такой орнамент становится главным декоративным мотивом серебряных изделий до середины XVIII века. Фигурная пластика теряет свое значение, чеканка становится более небрежной. Для первой половины XVIII века характерны изделия Х. Дея, продуктивного и разнообразного мастера, которому, однако, уже не свойственны фантазия и виртуозность предыдущего поколения. Элементы стиля рококо появляются со значительным опозданием, лишь в 50-х годах XVIII века. Продукция ювелиров, главным образом столовое серебро, становится все многочисленней, но художественный уровень посредствен. Орнамент рокайля местными мастерами часто был понят поверхностно, исполнен обобщенно, с недостаточной прочеканкой (ковш, поднесенный императрице Елизавете Петровне, И. Генк, 50-е гг. XVIII в., Эрмитаж). Из общей массы выделяются лишь некоторые мастера — Т. Генне-руп и особенно И. Ламуре, создавший, кроме отдельных предельно рокайльных изделий (курильницы, 1780, ГИМ), простые, строго функциональные предметы. Мастера переходного периода от рококо к классицизму еще доказывают свое тяготение к сложным задачам (фигурный кубок Общества Синей гвардии, И. Круземан, 1781, Музей истории города Риги и мореходства), но в конце XVIII века серебряных дел мастера дают массовую продукцию, где декор упрощен до предела и только продуманная форма предмета иногда придает ему привлекательность (ваза для фруктов, И. Дорш, 1790, Музей истории города Риги и мореходства).

Ковка по черному металлу достигает высокого художественного уровня в период господства барокко. Исключительна по богатству композиции и тонкости выполнения вывеска цеха кузнецов (середина XVIII в., Музей истории города Риги и мореходства). В это время отличные изделия создаются и в провинции — оконные решетки цокольного этажа Елгавского дворца (И. Фрей, по рисунку Ф. Растрелли, 1739), лестничные перила в бывшей усадьбе Злекас (начало XVIII в.,

теперь в Вентспилсском краеведческом музее). Орнамент стиля рококо еще способствует возможностям этого материала (двери гробницы М. Элерса, Большое кладбище в Риге, 1777), но классицистические мотивы ограничивают кузнеца механическим набором повторяющихся деталей (балконные перила в доме 8 по улице Аудею в Риге, последняя четверть XVIII в.).

С конца XVII века большое внимание уделяется отделке кафельных печей. Многоцветные в это время (печь из замка Крустпилс, теперь дом Союза архитекторов в Риге), в начале XVIII века они сменяются кафлями с росписью кобальтом. Тип печи — двухъярусный с раскрепованным карнизом и рядом колонок в середине. Особенно широко развернута деятельность

рижских мастерских, но хорошие работы создаются и в провинции, в частности в Вентспилсе. Изделиями местных и русских мастеров являются некогда многочисленные (свыше ста) печи Рундальского дворца (1737—1740). В 40-х годах XVIII века впервые применяется фиолетовая роспись (бывшая усадьба Априки, 1744). В пору угасания стиля рококо создаются рельефные изразцы без росписи (печь во дворце Попе, третья четверть XVIII в.). Этот тип преобладает в конце века, изразцы покрываются черной или белой глазурью. В 90-х годах меняется и форма печей (например, печь в форме колонны, дворец Озолмуйжа, мастер М. Штельман, 1792). Печи теперь напоминают классицистические архитектурные сооружения.

ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

Стиль барокко в Эстонии складывается в первой половине XVII века. Расцвет готики в XV и начале XVI века был связан с подъемом городской культуры, в результате которого сложилась самобытная местная художественная школа. Ренессанс не смог полностью поколебать готической основы местной традиции и после относительно короткого расцвета ко второй четверти XVII века вытесняется стилем барокко.

Утверждение стиля барокко во многом связано с укреплением господства Швеции. Эстония в качестве шведской колониальной провинции начинает испытывать влияние столичного шведского, а через Швецию и нидерландского искусства, включается в сферу воздействия северного барокко. В Эстонии барокко утверждается в основном в своем нидерландском классицизирующем варианте.

Обращение к северному варианту барокко помогло сохранить особенности местной художественной культуры. В простоте, четком геометризме объемов, скупости декоративного убранства архитектурных сооружений прослеживается живая традиция местной школы.

Распространению барокко способствовали крупные феодалы, пользовавшиеся поддержкой метрополии. Во второй половине XVII века возникает придворное искусство — парадный портрет, декоративная живопись. В Эстонии появляются художники, свободные от регламентирующей узости цехового устава, выходцы из Нидерландов и Швеции. Усиливается меценатская деятельность дворянства, церкви украшаются резными деревянными кафедрами, алтарями, эпитафиями.

XVIII век — переломный в истории Эстонии. Объединение Прибалтики с Российской империей в начале века создало новую экономическую и политическую ситуацию, влиявшую на развитие архитектуры и искусства. Близость Петербурга, столицы Российской империи, оказала существенное воздействие на художественную жизнь Эстонии. Новые черты искусства XVIII века прежде всего проявились в архитектурных сооружениях, созданных по заказу Петра I, его двора и высших военных и чиновников. Но по мере укрепления экономики, ослабленной Северной войной, новое стало заметным также в постройках, возводимых местными дворянами и бюргерством.

XVIII век в Эстонии был в первую очередь веком барокко. Неравномерно проявляется в разных видах искусства и рококо, а позднее начинает активно распространяться классицизм. Можно сказать, что с 1700 по 1775 год в Эстонии господствует барокко, которое с середины века приобретает черты рококо, особенно заметные в архитектуре, искусстве интерьера, портрете; 1775—1800 годы — ранний период развития классицизма в Эстонии, который захватывает и первые десятилетия XIX века.

С установлением в Прибалтике наместничества и проведением в 1783 году губернской реформы связи с Россией еще упрочились. Эстонское дворянство, занимавшее крупные административные посты в Петербурге и на родине, стремится внести в свои усадьбы и городские особняки стилистические черты петербургского классицизма.

Местные традиции заметнее в убранстве церквей, но и здесь на протяжении XVIII века происходит та же эволюция и смена стилей.

В архитектуре Эстонии первый этап развития стиля барокко падает на годы шведского владычества, когда этот стиль, как указывалось, получает классицистический оттенок, характерный для Голландии и Скандинавских стран.

В связи с усилением антагонизма между Швецией и крепнущей Россией энергично возводились укрепления в соответствии с требованиями военной техники того времени — по системе Вобана. Самые большие работы велись в Таллине, Нарве и Курессааре (ныне Кингисепп). В Таллине по проекту шведского инженера Э. Дальберга в 1686 году составлен обширный план строительства бастионов, которые должны были опоясать город. Из-за начавшейся Северной войны план этот не был полностью осуществлен. Наиболее мощными стали Ингерманландский и Шведский бастионы, законченные в 1696 году, бастион Сконне (1703—1704). Сохранившиеся части бастионов и каменные стены-эскарпы органично вписываются в зеленый парковый пояс вокруг старого города, образуя парки Харьюмяги, Ранневяравамяги и др.



322. Я. ван дер Капелле. Портал дома в Нарве по улице Рюютли. 1693 г.

Основные памятники этого трезвого и рационального ответвления барокко, возведенные в Нарве, образовали своеобразный, неповторимый ансамбль старой Нарвы (почти полностью разрушен в годы Великой Отечественной войны). Для Нарвы характерен горизонтально протяженный жилой дом, середина которого выделена фронтоном и каменным порталом, а углы — многогранными или закругленными эркерами. Покрытые каменной резьбой порталы и своеобразные висячие эркеры, увенчанные барочными куполками, определяли облик улиц города. В числе наиболее представительных жилых домов следует назвать дом Поортена по бывшей улице Рюютли, 24 (1704, *илл. 322*), портал кото-

рого выполнил Я. ван дер Капелле в 1693 году, дом на улице Койду и др.

Великолепным ансамблем города была Ратушная площадь с монументальными зданиями ратуши и биржи. Ратуша сооружена по проекту Г. Тейфеля в 1671 году (восстановлена после Великой Отечественной войны, *илл. 323*). Вытянутый по горизонтали ее объем увенчан четырехскатной крышей, на гребне которой возвышается стройная барочная башенка. Фасад расчленен плоскими пилястрами, в центре расположен мощный портал, к нему ведет двухмаршевая парадная лестница. Строгий портал увенчан аллегорическими скульптурами (мастер Н. Миллих), в центре композиции — герб Нарвы, заключенный в картуш. Красивая кованая решетка выполнена мастером С. Гейстом (1697).

Биржа, построенная в 1695—1704 годах по планам архитектора И. Херольда и скульптора Х. Киндлера, не сохранилась. Здание расчленяли мощные ионические пилястры, сжимавшие окна. Много жилых зданий в Нарве построил архитектор З. Хофман Младший (умер в 1680 г.).

В Таллине строились жилые дома знати; горизонтальная композиция их фасадов вносила новый акцент в застройку улиц старого города, где господствовал ритм вертикалей. Наиболее представителен среди них дворянский особняк на улице Пикк, 28 (1670—1674, *илл. 324*) с фасадом, расчлененным пилястрами ионического ордера и увенчанным мощным фронтоном.

В конце XVII века был построен северный притвор, а в 1673 году барочная часовня Клодта в церкви Нигулисте и несколько других небольших зданий. К этому периоду относится ряд жилых домов и так называемые Таллинские ворота городских укреплений в Пярну, важня (1663) и ратуша (1670) в Куресааре. К уникальным постройкам принадлежит деревянная церковь на острове Рухну, построенная, очевидно, в 1644 году и получившая в 1755 году барочную башенку.

Архитектура барокко XVIII века во многом отличается от барочной архитектуры предыдущего столетия. Господствовавшие до того тяжеловесные формы, возникшие в результате приспособления приемов голландского зодчества к местной традиции, были заменены более пластичными архитектурными членениями масс. Иногда прослеживаются отдаленные отголоски французского барокко. Однако в Эстонии архитектура обычно отличается скромностью, экономичностью, учитывает утилитарные потребности и не достигает уровня тех образцов, за которыми следует.

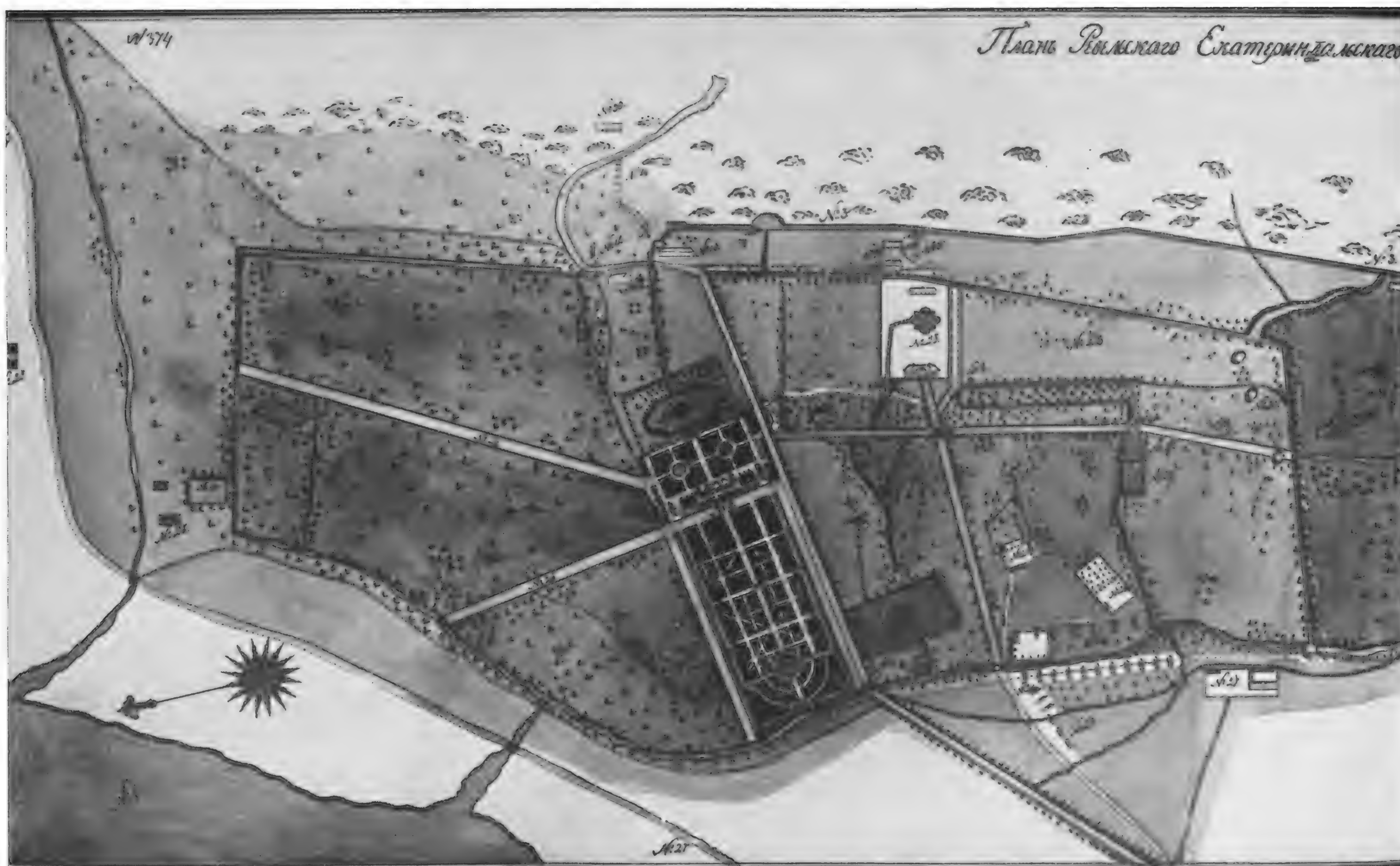
Много нового появляется в архитектуре поместий. Мезонин и мансардная крыша, выступающие ризалиты, флигеля и альтаны (беседки) определяют облик дома в поместье. Здание и природное его окружение часто объединяются в целостные ансамбли, при этом само здание как бы расширяется за счет террас и плато, приобретающих значение архитектурных элементов. В планировке садов сначала распространяются принципы французского регулярного парка; в конце века парки начинают занимать большую площадь и перепланировываются в свободные, английские. Эта тенденция привела к расцвету ландшафтной архитектуры



323. Г. Тейфель. Ратуша в Нарве. 1671 г.



324. Особняк А. Розена в Таллине на улице Пикк. 1670—1674 гг.



325. Н. Микетти, М. Земцов. Дворец и парк Кадриорг в Таллине. 1718 г. План И. Бантельманна. Около 1800 г.

в Эстонии. В архитектурном ансамбле усадьбы господский дом решался иногда просто: наружные стены членились выкрашенными в разные цвета плоскими барочными тягами. В интерьерах долгое время сохранялись расписные плафоны на дереве или холсте.

Новые черты в архитектуре проявляются повсеместно, сочетаясь с традиционными. В центре усадебного дома по-прежнему располагалась большая кухня с коническим дымоходом (мантелкорстен), у больших зданий даже с двумя. На всем протяжении периода барокко в интерьере усадеб и других зданий мы находим вестибюль, который расположен перпендикулярно к выходу и пересекает все здание. Торжественная парадная лестница становится важным акцентом интерьера. Здесь концентрируется художественная отделка — облицовка, резьба перил и т. д. В наружном облике доминируют высокая крыша и парадная лестница перед домом.

Небольшие усадьбы, например Лууа, Хелме и другие, особенно прочно сохраняют местный колорит. В то же время в некоторых больших помещичьих усадьбах — Палмсе, Хийу-Сууремыйза и т. д. заметно сильное влияние немецкой барочной архитектуры. Так, в усадьбе Палмсе пластичность объема господского дома подчеркивают высокие лестницы террасы перед зданием и высокая крыша. Торжественность интерье-

ра усадебного дома оттеняется ценным паркетом и барочными росписями. Здание вписывается в ансамбль парка с типичным для того времени барочным рисунком цветочных партеров и сложных лабиринтов стриженных зеленых изгородей.

Наиболее значительный барочный ансамбль XVIII века — дворец и парк Кадриорг в Таллине (илл. 325). Дворец заложен по проекту придворного архитектора Петра I Н. Микетти в 1718—1723 годах, завершено строительство под руководством М. Земцова. В Кадриорге можно заметить зависимость от решения ансамбля дворца в Стрельне, где Микетти сотрудничал с Ж. Леблом. Комплекс Кадриорг восходит к образцам французского барокко. Он состоит из верхнего и нижнего сада, между которыми разместился дворец. Парк окружали каналы, куда вода шла из озера Юлемисте. В соответствии с принципами французского регулярного парка дорожки, обрамленные живыми изгородями и скульптурами, разбивали парк на геометрически правильные участки, образовывали зеленые партеры. Все дороги ориентировались на главное здание; его изящный светлый объем как некий фокус объединял нижний и верхний водяной партер в целостную композицию (илл. 326). Архитектурное членение и декоративное оформление фасадов создавало разнообразие ритма.



326. Н. Микетти, М. Земцов. Дворец Кадриорг в Таллине. 1718—1723 гг. Фасад со стороны парка

В фасаде дворца подчеркнут центральный ризалит — его выделяют и облегчают высокие окна-двери первого этажа, второй и третий этажи объединяет торжественный двухсветный тронный зал (илл. 327). Этот зал особенно выделяется среди парадных помещений дворца. Его лепные украшения и роспись (илл. 328) выдают влияние интерьеров итальянского барокко. Целостная по стилю лепка подкупает законченностью деталей. Большие каменные каминные порталы представляют собой самостоятельные художественные произведения:

В середине XVIII века дворец пострадал от пожара, часть помещений потеряла стильное убранство. Позже здание неоднократно перестраивалось, но фасад и тронный зал сохранили первоначальный облик. Ника-

кая другая барочная постройка в Эстонии по своей архитектуре не может сравниться с дворцом в Кадриорге.

В Нарве был создан в начале XVIII века принадлежавший князю Меншикову парковый ансамбль Иоанну, который до наших дней не сохранился.

Небольшие жилые дома Петра I в Таллине и Нарве перестраивались из старых зданий. Дом Петра в Нарве (погиб в годы Великой Отечественной войны, илл. 329) находился вблизи личной гавани царя. От дома на вал был перекинут мост, который построили голландские мостостроители. Внутри дом особенно примечателен живописью плафонов.

Типично барочными и характерными для того времени были пышные городские ворота Нарвы, постро-



327. Тронный зал во дворце Кадриорг. Около 1723 г.



328. Плафон зала во дворце Кадриорг. Около 1723 г.

енные по проекту Д. Трезини, и богато украшенная триумфальная арка в Таллине на Ратушной площади (не сохранились).

Жилищное строительство в городах ограничивалось главным образом небольшими домами в растущих предместьях (илл. 330). В архитектуре городских домов черты барокко проявились в решении деталей (пилястры, картуши, фронтоны).

Более значительные изменения наблюдаются в XVIII веке в интерьерах средневековых жилых домов Таллина. Прежде всего происходит переделка верхних этажей и чердаков из складов в жилые помещения. Развитие культуры жилья и проникновение в интерьер декоративных украшений сказалось, в частности, в том, что традиционный потолок из балок стал покры-

ваться живописью. В основном же готический облик Таллина сохранился.

Если в предыдущие столетия наиболее значительные постройки были культовыми, то в XVIII веке эта традиция нарушается. В церковном строительстве нет крупных памятников. В Таллине была перестроена церковь средневекового женского цистерцианского монастыря св. Михаила в связи с превращением церкви в православный Спасо-Преображенский собор и передачей его гарнизону. После изменения профилей столбов и капителей двухнефная готическая зальная церковь получила барочный интерьер, который обрел особую торжественность благодаря иконостасу, подаренному церкви князем Меншиковым. Иконостас был выполнен в 1720 году архитектором и скульптором И. Зарудным.

В первой половине XVIII века в предместьях Таллина, где селились русские солдаты и ремесленники, сооружаются православные церкви — небольшие, деревянные, с барочными формами киверов, башен и куполов. В это же время была построена перекрытая куполом Казанская церковь в Таллине и церковь Федора Стратилата (1732, не сохранилась).

К середине XVIII века можно уже четко проследить распространение двух видов церквей: лютеранской — с нерасчлененным пространством и православной — крестовокупольной. Две наиболее значительные церкви были воздвигнуты в Пярну. Это церковь св. Елизаветы, сооруженная в 1744—1747 годах по проекту много строившего в Лифляндии рижского строительного мастера И. Гютербока (илл. 331). Автором красивого барочного шпиля был И. Вюльберн. В плане это простая зальная церковь, что отражает стремление эпохи к созданию цельного внутреннего пространства. Западный фасад расчленен междуэтажными карнизами, лизенами и пилястрами, ломаными фронтонами над окнами. Все эти детали широко распространены в оформлении фасадов XVIII века.

Во второй половине XVIII века наряду с упомянутыми памятниками возникает и другое направление в типичной для русской барочной архитектуры пластичностью фасадов, тяжелой рустовкой и сменяющимся ритмом полуциркульных и круглых окон. Это направление представляет православная церковь св. Екатерины в Пярну, которая построена в 1764—1768 годах по проекту архитектора П. Егорова (илл. 332). Церковь Екатерины первая в Эстонии с крестообразным планом; влияние этой церкви заметно в архитектуре православных церквей периода раннего классицизма. В церковной архитектуре XVIII века следует особенно выделить значение барочных шпилей, очертания которых сказываются на силуэте городов.

Этапное значение для конца периода барокко в архитектуре Эстонии имеют два здания: дом губернского управления в Таллине на Вышгороде (1767—1773) и дворец, возведенный при перестройке средневекового замка в Пылтсамаа (1772—1774).

Здание губернского управления сооружено на месте восточного флигеля Вышгородского замка. Автор проекта — таллинский архитектор и мастер-лепщик И. Шульц, деятельность которого связана с периодом барокко и раннего классицизма. В плане удлиненно-го здания господствует принцип анфилады. В решении фасада и интерьеров заметно проникновение форм раннего классицизма, особенно в оформлении торжественного зала в стиле Людовика XVI (позже перестроен). В наружной архитектуре еще сильны стилевые черты барокко как в членении фасада, так и в решении деталей. Творческий почерк И. Шульца замечен в архитектуре дома коменданта на Вышгороде и ряде купеческих жилых домов в Таллине.

Внутренняя отделка дворца Пылтсамаа принадлежала к лучшим образцам искусства рококо. К сожалению, ценные интерьеры дворца погибли в годы Великой Отечественной войны. Здесь работал известный мраморщик и лепщик Графф. Это был скульп-



329. Дом Петра I в Нарве. 1704 г.

330. Жилой дом в Таллине по улице Уус. 1751 г.



331. И. Гютербок. Церковь Елизаветы в Пярну. 1744—1747 гг.



332. П. Егоров. Церковь Екатерины в Пярну. 1764—1768 гг.



333. И. Шульц. Усадьба Сауэ. Около 1780 г.

тор в подлинном смысле слова, тогда как местные лепщики, делавшие также украшения из стука, в сущности, были обыкновенными мастерами-строителями.

В архитектуре XVIII века весьма ощутимы сословные черты, и декор ясно характеризует веяния моды и вкусы господствующих классов.

Если в начале XVIII века строительная деятельность в Эстонии была сравнительно скромной, то в последней четверти идет массовое строительство в городах и усадьбах. В этот период ведущее значение приобретают губернские города. Причем архитектура в Лифляндской губернии развивается под воздействием Риги, в то время как притягательным центром Эстляндской губернии становится Таллин. Эта закономерность с особой силой проявилась в казенных постройках, образующих большую самостоятельную группу. В таких постройках наиболее решительно преодолевается барокко. В целом же барокко держится долго, в особенности в частном усадебном строительстве.

В конце XVIII века была построена группа помещичьих усадеб в Северной Эстонии, в которых чувствуется влияние форм созданного И. Шульцем здания губернского управления в Таллине: Сауэ (илл. 333), Яесмяе, Роосна-Аллику, Рягавере и др. Для них специфичен контраст между простым, расчлененным ризалитами фасадом и богатыми интерьерами, а также между парадным вторым этажом и хозяйственными помещениями на первом этаже. В период раннего классицизма в Эстонии получили широкое распространение цветные панели из искусственного мрамора, украшенные белой лепниной. В декоре чаще всего применялись гирлянды, эмблемы, мотивы воинских трофеев, медальоны, часто сцены с фигурами (аллегорическими, олицетворявшими времена года и т. п.).

Уже к концу века архитектура помещичьих домов обогатилась круглыми и овальными купольными залами, особенно щедро декорированными. В интерьере появилась иллюзионистическая живопись плафонов, фигурные фриз (усадьбы Хыреда, илл. 334, Ватла),



334. Неизвестный художник. Роспись купольного зала усадьбы Хыреда. Гризайль. Конец XVIII в.

большие живописные панно на стенах (Норра, Лоху). Обычно изображались пейзажи в духе классицизма, иногда большие аллегорические фигуры, иногда это были копии помпеянских фресок.

Местные мануфактуры мебели и зеркал, обладавшие квалифицированными резчиками по дереву, шлифовальщиками, позолотчиками, снабжали зеркалами в лепных или резных рамах, бра, консолями и мебелью, отвечающими потребностям времени.

В эти же годы в Эстонии строится группа более простых по архитектуре усадеб, где только фронтоны и небольшие детали связывают постройки с ранним классицизмом (Сууре-Ляхтру, Пяярду и др.), а в конце века возводятся усадьбы, в которых убранство фасадов ограничивается плоскостной рустовкой.

Существенные изменения произошли в садовой архитектуре. В стиле английского природного парка оформлялись большие зеленые лужайки со свободно сгруппированными деревьями и кустами, в компози-

цию вплетались небольшие вьющиеся между зеленью ручьи, озерки с островками. Планировка регулярного парка определялась при помощи линейки и циркуля, природа деформировалась; теперь же использовали существующий ландшафт, стремились выявить художественный потенциал, заложенный в самой природе. Парки усадеб в Эстонии создавали редкие по красоте виды, где выделялись белые, строгие по форме усадебные дома с колонным портиком в середине фасада. Малые формы архитектуры — беседки, искусственные развалины — и садовая скульптура оживляли широкие перспективы аллей. Иногда добавлялись мотивы китайских садов (павильоны в форме пагоды, китайские мостики), как это полагалось в *anglais-chinois* (английско-китайском) парке. Палмсе и многие другие поместья обладали огромными парковыми массивами. Рельеф местности и водные бассейны — все было использовано здесь для создания чудесной парковой архитектуры. Иногда это превращалось в дорогостоящую затею — театрализованную пастораль-



335. Жилой дом в Таллине по улице Пикк. Конец XVIII в.



336. И. Вальтер. Ратуша в Тарту. 1778—1784 гг.



337. И. Закловский. Каменный мост в Тарту. 1784 г. Литография Г. Шлатера. 1852 г.

ную идиллию: для развлечения хозяев и гостей появлялись в национальных костюмах поющие девушки.

Усадебный дом и парк образовывали только часть архитектурного ансамбля имения. В него включались также хозяйственные постройки — амбары, конюшни и т. п., вплоть до целых комплексов животноводческих построек, куда вели большие арочные ворота (Лоху, Колга и др.). Через длинные аллеи, часто через специальные ворота в виде павильона (Колга) или надвратной башни (Сутлема) въезжали на круговую дорогу (рондель) перед усадьбой. Хозяйственные постройки обрамляли эту дорогу перед усадьбой прямыми или изогнутыми стенами; их члененные колоннами или аркадами фасады участвовали в создании классицистического ансамбля.

На селе возникали также усадьбы священников — пастораты, которые образовывали типичные для этой эпохи небольшие своеобразные интимные ансамбли. Если длинные, низкие, покрытые высокой крышей дома пасторатов в конце XVIII века в основном сохраняли строительные традиции помещичьих домов XVII века, то на других постройках в сельской местности явственно сказалось влияние классицизма. Это корчмы на дорогах и в центре деревень (дорожные и

церковные), представляющие собой длинные низкие здания обычно с колоннадой на фасаде. В торцовых частях находились конюшни, с одного конца для крестьян, с другого — для господ.

В городах в последнее десятилетие XVIII века усиливается прирост населения. Это происходит в первую очередь за счет пригородов, которые превращаются в жилые районы с огородами. На улицу выходили деревянные дома, изгороди, ворота. В старом центре бывших торговых городов производились обширные перестройки сохранившихся старинных зданий. Продолжалась переделка складских помещений в жилые. Все это заметно меняло облик эстонских городов.

Своеобразная раннеклассицистическая архитектура возникла в Таллине. При объединении участков (теперь часто принадлежавших дворянам) появилась возможность соединять соседние дома в один большой. Это резко изменило привычный вид улицы. Горизонтально вытянутые здания не имели должного поля обзора на узких улочках средневековых городов, например Таллина, но тем не менее число таких домов достаточно велико. Одно такое здание с декором, подчеркивающим различие парадного

второго и первого этажей, находится на улице Пикк, 19 (илл. 335).

Вышгород и улица Уус в Таллине получили свой облик именно в этот период. Но, как правило, из-за узких участков в старом городе сохранился вертикальный ритм фасадов, хотя они утратили характер средневекового дома со щипцом. Таллинские архитекторы нашли новые удовлетворительные решения и, невзирая на узкий фасад, создавали целостную композицию в стиле классицизма. Высокие острые щипцы превращались в ступенчатые или закругленные фронтоны с типичными для этого времени лепными украшениями, часто венчавшиеся декоративной вазой.

После судебной реформы в городах стали строить здания судов и присутственных мест, а также банки и почты, военные сооружения, больницы, казармы и т. д. Губернский архитектор Эстляндии И. Моор, известный также постройками усадеб (Сууре-Ляхтру и др.), выполнил большинство проектов казенных построек. Здания присутственных мест в уездных городах несут еще черты местного раннего классицизма. Дом таллинского суда и присутствий на Вышгороде (архитектор И. Моор, ул. Рахвакохту, 3, 1784—1792) с большим простым объемом главного здания и полукругом замыкающих двор крыльев был первым примером проникновения петербургского классицизма в Эстонию. На Вышгороде был построен еще ряд зданий в духе раннего классицизма, чему содействовали вкусы дворянства.

Особенно активна строительная деятельность в тот период в Тарту. В 1775 году пожар уничтожил большую часть города. В последующие годы Тарту получил новый облик. Улицы выпрямились, застраивался центр с ратушей, каменным мостом, новой православной церковью и большими представительными жилыми домами. Наряду с ними строились более традиционные дома со щипцами, как в Таллине, но сдержанно оформленные в духе раннего классицизма (медальоны, гирлянды и т. д.). Преобладали большие жилые дома в стиле раннего классицизма для дворян, близкие к усадебному типу и явно принадлежавшие одному автору — на площади Ныукогуде, улицах Киви, Рюютли и др.

Особенно важным для Тарту и всей архитектуры раннего классицизма в Эстонии стали два сооружения — ратуша и Каменный мост. Ратуша построена в 1784 году по проекту местного строительного мастера И. Вальтера (илл. 336). Это приспособленный для небольшого города вариант дворца, получивший начало в аналогичных постройках раннего голландского классицизма. Система пилястр и лизен на фасаде и красивая по силуэту башенка на гребне крыши придают зданию торжественность: в его наружном облике несомненно сказывается также влияние немецкого барокко. Первые проекты показывают, что интерьер предполагалось сделать в том же стиле. Однако в ходе осуществления убранство получило черты классицизма.

Ратуша служила деловым центром и одновременно целям представительства, поэтому в решении ее интерьера заметна некоторая двойственность. Часть помещений имеет скупое убранство, это впечатление создают сводчатые потолки, напоминающие готику.



338. К. Хаберланд. Церковь в Валге. Конец XVIII в.

Здесь сказывается своеобразная романтическая тенденция в архитектуре, которая проявилась в Италии уже в XVII веке, а во всей Европе — в конце следующего столетия. В Тарту она стала заметна с приездом Вальтера. Имитация позднеготической системы сводов стала в Тарту особенностью интерьера раннего классицизма.

В это же время в Тарту сооружается из больших гранитных блоков Каменный мост, который был разрушен в 1941 году. Его строители следуют особенностям архитектуры античных триумфальных арок. В проектах архитекторов И. Вальтера и И. Зигфридена 1775 года инженерное решение, характер обработки камня, близкие к набережным Невы и петербургских каналов, уже были найдены. Окончательное решение Каменный мост получил в проектах И. Закловского (1777, 1781, илл. 337)¹⁴⁹.

Связи с Петербургом вполне очевидны: именно оттуда весной 1780 года прибыли в Тарту пятьдесят опытных камнетесов, участвовавших в сооружении моста. Каменный мост был одной из самых значительных построек классицизма в Тарту и важным градостроительным акцентом, эффектно заканчивающим перспективу длинной узкой Ратушной площади,



339. Э. Лондицер. Портрет Христьяна Стралборна. 1687 г.

В 1782 году было завершено строительство православной Успенской церкви. Проект этой крестообразной в плане церкви составил строитель Невского монастыря в Новгороде П. Спекле. Успенская церковь — новое звено в архитектуре Прибалтики конца XVIII века, связанное с развитием традиции русской архитектуры (вспомним упомянутую выше церковь Екатерины в Пярну).

Другие города, включая основанный в этот период новый город Выру, росли в основном за счет жилищного строительства. Главными общественными сооружениями были, как уже отмечалось, здания судов и православных церквей. Лютеранская церковь в Валга строилась по проекту рижского архитектора К. Хаберланда (илл. 338).

На протяжении всего рассматриваемого периода изобразительное и декоративно-прикладное искусство Эстонии во многом связано с архитектурой.

Во второй половине XVII века живопись выполнялась по заказам светских кругов и церкви — создавались главным образом портреты, алтарные картины и декоративные росписи. Развитию портрета способствовали заказы дворян и бюргеров. Популярны стали семейные портреты и портретные галереи.

В Таллине в этот период работало много живописцев. Ведущее место занимали свободные художники, не входившие в цех. В середине XVII века самыми

значительными были отец и сын Хембсены, портретисты и церковные живописцы. В третьей четверти века можно отметить талантливого мастера И. Акена, главное произведение которого — восемь больших полотен для люнетов зала магистрата в ратуше (1667, илл. 340). Это многофигурные композиции на библейские сюжеты, выдержанные в сочном колорите. Главная их тема — правосудие (суд Соломона, Христос и грешница и т. д.). В композициях заметно влияние голландской и фламандской живописи того времени, что свидетельствует об оживлении связей с художественной культурой этих стран.

Крупнейшим портретистом данного периода был Э. Лондицер. Он получил образование в Голландии и Германии, работал в Таллине в 80-е — 90-е годы XVII века. В лучших полотнах художника, например в портрете богатого таллинского купца Христьяна Стралборна, ярко раскрыт характер человека (илл. 339). В отличие от этого внешне скромного бюргерского портрета портрет курфюрста Бранденбургского Фридриха Вильгельма представляет собой распространенный в среде знати репрезентативный парадный портрет. Лондицер был разносторонним мастером. Он создавал многофигурные композиции (живопись для алтаря Домской церкви в Таллине), декоративные росписи (плафон зала Дома Черноголовых), оформил титульный лист ливонской хроники Кельха.

Для украшения жилых и общественных интерьеров в этот период широко применялась плафонная живопись: орнаментальное оформление потолочных балок или живописные композиции на холсте. Так аллегорической живописью был украшен в конце XVII века большой зал ратуши в Нарве. Мода эта сохранилась и в XVIII веке.

Главным центром деревянной скульптуры и резьбы по дереву остается Таллин. Здесь работают многие мастера, творчество которых (или продукция их мастерских) удовлетворяла потребности почти всей Эстонии. Большинство церквей Эстонии, опустошенных в ходе длительных войн, получило новое убранство — алтари, кафедры, скамьи, эпитафии и гербы. Важное место занимали двери, оконные переплеты, фриз для гражданских сооружений.

Барочную резьбу в Эстонии характеризует типичное для эпохи богатство орнамента, живописная текучесть форм, рельефность и игра светотени. Общая декоративность и репрезентативность подчеркиваются яркой полихромией.

Среди ранних значительных произведений барочной деревянной резьбы заслуживают внимания работы скульптора середины XVII века А. Михаельсона. Его важнейшее произведение эпитафия Б. фон Розена (1651) для церкви Нигулисте — образец торжественной эпитафии и одновременно лучший пример раннебарочной резьбы по дереву в Эстонии.

Крупным мастером 60-х — 70-х годов XVII века был Э. Тиле. Его творчество представляет собой кульминацию северного «хрящевидного» орнаментального стиля. Фриз зала магистрата таллинской ратуши 1667 года с элегантной орнаментикой и вплетенными в нее фигурами говорит о его виртуозном мастерстве в области скульптуры (илл. 342). Особенно следует выделить чрезвычайно выразительную, монументальную голову крестьянина с позорного столба



340. И. Акен. Иродиада с головой Иоанна Крестителя. Деталь картины. 1667 г.



341. Э. Тиле. Мужская голова с позорного столба, стоявшего на Ратушной площади. Около 1665 г.

на Ратушной площади Таллина (около 1665, Таллинский городской музей, *илл. 341*), которая представляет собой высшее достижение мастера.

В 80-е годы XVII века в декоративную резьбу Эстонии проникают из Италии новые мотивы орнамента, прежде всего мотив аканта, который быстро распространяется благодаря широкому использованию книг с образцами такой орнаментики.

Самый значительный мастер высокого барокко в Эстонии Х. Акерман (получил таллинское гражданство в 1675 г.) уделял в своих работах (алтари, кафедры, *илл. 347*) большее внимание, чем Тиле, круглой скульптуре (*илл. 345*). Для него характерны напряженная форма и виртуозная техника резьбы. Сдержанно-патетическую и одновременно элегантную трактовку фигур можно увидеть на кафедре (1686) и алтаре (1694—1696) Домского собора в Таллине (*илл. 343*). Выражение лиц несколько аффектировано, но драпировки, спускающиеся мягкими волнами, переданы по-северному сдержанно. Самые значительные из богато орнаментированных гербов-эпитафий, занимающих важное место в деревянной резьбе барокко в Эстонии (Домский собор Таллина), выполнили Акерман и его мастерская.

Последним плодотворным периодом развития каменной скульптуры — точнее каменной резьбы, как в готике и Ренессансе, была вторая половина XVII века. В 40-е годы XVII века в каменной резьбе начинает доминировать и к концу века приобретает зрелость барокко. Как и в XVI столетии, главным образом развиваются декоративная пластика, связанная с жилой архитектурой, и скульптура надгробий. Ваятели



342. Э. Тиле. Фриз. Дерево. 1667 г.



343. Х. Акерман. Алтарь Домского собора в Таллине. 1694—1696 гг.



344. Н. Миллих. Эпитафия Иохану Хастферу. Мрамор. 1676 г.

ориентировались чаще всего на классицизирующее барокко Нидерландов.

Крупнейший скульптор, выделявшийся на фоне провинциального искусства местных мастеров, Н. Миллих из Антверпена, работавший в Швеции, создал около 1676 года эпитафию майору Иохану Хастферу в Домском соборе. Это, несомненно, значительное произведение барочной мемориальной скульптуры Эстонии. Центральное место в композиции занимает портретный бюст Хастфера из белого мрамора, поставленный на миниатюрный саркофаг черного мрамора и украшенный в соответствии с модой путти, эмблемами смерти и военными атрибутами (илл. 344). В 1686 году Миллих закончил скульптурную группу, декорирующую портал ратуши в Нарве; над гербом города помещена аллегория правосудия, которую фланкируют другие аллегорические фигуры.

В связи с оживлением жилищного строительства в Нарве появилось множество резных каменных порталов, которые образуют одну из интереснейших стра-

ниц в барочной скульптуре Эстонии. Уже упоминавшийся архитектор И. Херольд был также талантливым скульптором. В 1689 году он закончил для церкви Николая в Пярну богато украшенный скульптурами надгробный памятник коменданту Эрику Пистолькорсу, исполненный в общем в нидерландских традициях. Те же черты заметны в его декоративных скульптурах для Нарвы и прежде всего — в оформлении ворот ограды Нарвской городской церкви, выдержанных в формах зрелого барокко. Здесь преобладают архитектурные элементы, и лишь карниз украшен скульптурами, символизирующими жизнь и смерть.

Скульптор Я. ван дер Капелле развивал то же направление, но его произведения отмечены большей утонченностью. Он часто украшал декоративные порталы фигурками путти и скульптурными бюстами. Классический пример его творчества — упомянутый выше портал дома Поортена (1693), ионические пилястры которого украшены гирляндами из листьев и цветов. Завершают портал декоративный бюст и два гения. Капелле оставил очень много произведений, большинство порталов в Нарве конца XVII века создано им.

Период с середины XVII века до Северной войны был временем второго, после конца XV века, расцвета в Эстонии ювелирного искусства. В основном создавались предметы для светских нужд (кружки для вина и пива, традиционные бокалы, блюда для сладостей), мастерски декорированные гроздьями фруктов, цветочным и акантовым орнаментом, а иногда и целыми сценами с фигурами. Широко распространены были также бронзовое литье и литье из олова.

В XVIII веке исключительно большое внимание к оформлению интерьера ставило перед художниками, как живописцами, так и резчиками, новые задачи, даже в том случае, если оформлялись старые здания. Популярности живописцев способствовало распространение плафонной живописи. Анализ росписей деревянных балок потолков старых домов Таллина и Нарвы дает возможность проследить все этапы развития орнамента XVIII века. Для рубежа XVII—XVIII веков типична изогнутая акантовая арабеска, в которую вплетаются мотивы лаврового и виноградного листа (например, дом на ул. Нигулисте в Таллине, илл. 348). В первые десятилетия XVIII века акант становится более хрупким (дом на ул. Аптегии, 1). В 30-е годы в акантовый орнамент вплетается ленточный (дом на ул. Вана Тоома, 4). В большинстве случаев орнамент располагается вдоль деревянных балок, но бывают и центрические композиции плафона. Живопись потолков в XVIII веке отличается сочной, интенсивной цветовой гаммой. В середине XVIII века орнамент меняется. Распространение получает рокайль. К концу века роспись становится более сдержанной по цвету. Появляется орнамент в технике гризайль, подражающий лепнине.

Наряду с росписью балок в жилых домах дворян и зажиточных горожан уже в XVII веке начинает распространяться плафонная живопись на холсте. Плафоны обычно изображали аллегорические или мифологические сцены (например, в доме 29 на ул. Лай

в Таллине — «Похищение Европы») часто в «лягушачьей перспективе». Обычно роспись, помещенную в середине потолка, окаймляла широкая орнаментированная овальная рама. Иногда композиция располагалась на фоне облаков. Орнамент плафонной живописи выполнялся виртуозно, фигуры же часто написаны беспомощно. Во многих случаях, по-видимому, роспись принадлежала кисти цеховых мастеров-маляров, которые получали хорошую подготовку в области орнаментики, но не по части выполнения фигур.

Местные художники-портретисты, так называемые *Contrefaiter* входили в XVIII веке в цех маляров. Наряду с ними выступали живописцы, оставшиеся вне цеха, или же странствующие портретисты.

В Таллине и Нарве в начале XVIII века работал живописец Р. Кассель. Он известен в качестве портретиста, но писал также плафоны в домах нарвских бюргеров, а в 1704 году по случаю посещения города Петром I руководил иллюминациями. Среди художников Таллина и Нарвы первой половины XVIII века выделяется И. Ведекинд. Позже он работал при дворе в Петербурге, где написал большие по размеру портреты, в том числе Петра I. Из других портретистов следует назвать Л. Пфанцельта, впоследствии жившего в Петербурге, Л. Клауса, Г. Бюттера, К. Клауса и др. Искусство портрета получило в XVIII веке широкое распространение. Появление должности домашнего живописца — весьма типичное явление этого периода.

Во второй половине XVIII века приобретают известность два портретиста, которые работали и над декоративной росписью — Ф. Баризьен (Паризиен) и Г. Вельте. Первый из них получил художественное образование в Дрездене, затем, в 1750—1767 годах, работал в России, а начиная с 1767 года — в Риге. С 1770 года Баризьен был придворным живописцем курляндского герцога, в 1776 году петербургская Академия художеств присвоила ему звание академика. Баризьену принадлежат портреты местного дворянства. Его портреты индивидуализированы, выдержаны в свойственных рококо пастельных тонах.

Георг Вельте работал продолжительное время в Пылтсамаа, где он совместно с декоратором А. Граффом оформлял интерьеры дворца и портретировал окрестных помещиков. Вельте писал портреты и выполнял декоративные росписи во многих поместьях Эстонии (например, Лоху) и в Таллине. Кроме того, он создавал также больших размеров жанровые сцены на фоне природы. Вельте был первым из известных художников, который включил в свои произведения образы эстонских крестьян («Эстонская крестьянская свадьба»); в его наследии сохранились идиллические акварели в духе рококо, также изображающие эстонских крестьян.

В связи с возникновением интереса к археологическим и историческим исследованиям и появлением «эстофильства» в конце XVIII века распространяются любительская живопись и рисование, особенно среди просвещенных дворян и литераторов. В истории эстонской культуры важное место занимают литератор И. Броце и архитектор И. Краузе. Сохранились их акварели и сепии, которые (особенно работы Краузе) по своему уровню не уступают профессиональной живописи. Известность Краузе как архитек-



345. Х. Акерман. Фигура св. Петра в алтаре церкви в Симуна. 1684 г.



346. И. Мартос (?), Д. Кваренги. Надгробие адмиралу Самуилу Грейгу. Мрамор. После 1788 г.



347. Х. Акерман. Кафедра церкви в Рапла. 1700 г.



348. Декоративная роспись балок перекрытия в доме по улице Нигулисте в Таллине. Первая половина XVIII в.

тора заслоняла его деятельность в качестве художника. Краузе-пейзажист увековечил в многочисленных, несколько романтизированных классицистических листах природу старой Ливонии. Наряду с этим у него встречаются виды с античными памятниками или развалинами. В рисунках Краузе и Броце важное место занимают трактованные как стаффаж фигуры эстонских крестьян. Многие из их акварелей и рисунков имеют большое культурно-историческое значение.

В XVIII веке развивается садово-парковая пластика. В соответствии с требованиями регулярного парка на террасах, галереях устанавливались скульптуры, вазы и т. п. Многочисленные статуи, украшавшие в 1723 году парк в Кадриорге, позже были перевезены в Петергоф. В Таллине в домике Петра сохрани-

лось несколько аллегорических бюстов, которые могли в свое время входить в ансамбль Кадриорга. По-видимому, это скульптуры местного происхождения. Они выполнены из местного камня, не закончены и напоминают традиционную барочную скульптуру XVII века. В 1723 году в Кадриорге находился царский придворный скульптор Х. фон Берген. Возможно, что он работал не для интерьеров дворца, а создавал именно парковые скульптуры.

В целом скульптура в камне не получает в XVIII веке особенного развития. Только в конце века можно отметить несколько значительных произведений. Наибольший интерес представляет надгробный памятник в стиле классицизма адмиралу С. Грейгу в Домском соборе в Таллине (после 1788 г.). Этот мо-



349, 350. Фарфоровые изделия мануфактуры К. Фика в Таллине

нумент, очевидно, работа И. Мартоса; архитектурная часть выполнена по проекту Дж. Кваренги (илл. 346). В композиции саркофага фон образуют классицистические архитектурные элементы, обрамляющие фигуры, которые олицетворяют угасшую жизнь и скорбь. Надгробие Грейгу — один из самых значительных памятников классицизма в Эстонии.

В XVIII веке еще существовали условия для развития традиционной деревянной резьбы как для создания барочных интерьеров (панели, лестничные перила, мебель и т. д.), так и в качестве самостоятельных художественных произведений. В интерьере церквей продолжали занимать важное место резные алтари, кафедры, гербы, эпитафии, которые по своему художественному значению часто выходили за рамки декоративного искусства.

Упомянутый выше иконостас работы И. Зарудного (1720) для Спасо-Преображенской церкви образует главный декоративный элемент интерьера. Его отличает торжественность архитектурной композиции. Стена иконостаса расчленена пилястрами и ритмично размещенными иконами в овальных и прямоугольных рамках. Возвышающиеся над стеной барочные фронтоны и картуши образуют богатый силуэт. Особенно виртуозно выполнена резьба фигур и орнамента, решенная в формах полнокровного зрелого барокко.

Среди местных мастеров в XVIII веке продолжает плодотворно работать Х. Акерман. Несмотря на ограниченную церковную тематику, Акерман добился выдающихся результатов как в композициях, так и в декоративных деталях. Особенно хороши по своим пластическим качествам фигуры святых (например, алтарь церкви Хагери, 1731, совместно с И. Рабе). Наряду с Акерманом заслуживают внимания резчики по дереву первой половины XVIII века — И. Рабе и К. Рабе. Элегантная декоративная манера И. Рабе, его патетические и экстатические фигуры — последнее

крупное достижение деревянной резьбы XVIII века (алтарь церкви в Раквере, 1730). Более массивные фигуры К. Рабе (алтари церквей в Юуру, 1736, в Рапла, 1737) представляют рустикальное (от *rustique* — деревенский, грубый), скорее уже ремесленное направление. Все три мастера оставили заметный след в украшении интерьеров сельских церквей. На основании архивных данных известно, что они делали в бюргерских домах мебель, декоративные фигуры, порталы, колонны и т. д. (в настоящее время почти не сохранились).

В развитии декоративного искусства переход от барокко к рококо и широкое распространение форм рококо особенно хорошо прослеживается в деревянной резьбе. Лучшие памятники резьбы рококо сохранились в интерьере церквей (кафедры, логи, органы). Среди них особенно значительны иконостас православной церкви Нина, орган церкви в Сууре-Яни и логжа Мантейфеля в таллинском Домском соборе.

В последние десятилетия XVIII века, в период раннего классицизма, деревянная резьба в церквях и других интерьерах приходит в упадок. Упрощается техника резьбы декоративных форм. Фигурная пластика встречается в редких случаях (например, на западном фасаде церкви в Ряпина, где сохранились две аллегорические фигуры). Художественная обработка дерева опускается до уровня обыкновенного столярного ремесла.

В качестве совершенно нового ответвления скульптуры в XVIII веке распространяется декор из стука. Прежде всего он получает применение в усадьбах. Нет сомнения, что первым толчком к его использованию послужил декор дворца в Кадриорге, а затем сказало влияние Петербурга. Уникальный памятник гипсовой лепки — тронный зал дворца Кадриорг. Элегантные, почти ажурные формы капителей, скульптура, медальоны с рельефами — все это выполнено с виртуозным мастерством.

В середине XVIII века, когда украшение лепниной получает всеобщее распространение, появляются местные мастера этой техники. В домах дворян в Таллине стены и потолки парадных залов нередко покрывают богатым декором с изображением путти и птиц (дом на ул. Рааматукогу в Таллине).

Во второй половине века получила распространение отделка цветным искусственным мрамором стен, на которых размещались композиции с вазами, военными трофеями, путти. Большинство этих интерьеров выдержано в стиле Людовика XVI. В последние десятилетия XVIII века в Эстонии работает много лепщиков, в частности в Таллине и усадьбах Северной Эстонии. Местные архитекторы И. Шульц и Х. Янихен были владельцами мастерских по лепке. И. Шульц, который приобрел известность перестройкой Вышгородского замка в здание губернского управления, был особенно разносторонним и даровитым мастером. В Тарту большой популярностью пользовались И. Вальтер, архитектор ратуши, и Я. Кранхальс. Наряду с ними работал в Тарту и украшал интерьеры помещичьих домов лепщик П. Колопка, который выполнил лучшие тартуские интерьеры (дом по ул. Киви) и лучшие образцы лепки в усадьбах (Роосна-Аллику и др.).

В XVIII веке имели достаточно большое значение также малые формы искусства, например миниатюра, искусство силуэта, лепка из воска, акварель, витраж. Надо отметить и факт организации преподава-

ния архитектурного рисунка и проектирования в городах (в Таллине — У. Вернер, И. Янихен, в Тарту — И. Вальтер).

Следует назвать еще некоторые отрасли прикладного искусства. На протяжении всего века производились художественные изразцы для печей. Белые с синей росписью изразцы вытеснили окончательно импорт так называемых голландских изразцов. Во второй половине века были основаны мануфактуры по производству фарфора и фаянса в Пылтсамаа и Таллине. Фаянсовая мануфактура К. Фика просуществовала в Таллине только с 1774 по 1792 год, но изделия ее имели большой успех у покупателей и нашли сбыт и вне Эстонии — в Финляндии, Швеции. В мануфактуре Фика использовалось местное сырье — белая глина. Здесь производились различные сервизы и вазы. В трактовке форм заметно было влияние рококо, в украшениях преобладал цветочный орнамент, рельефный или раскрашенный, который переплетался с ленточным орнаментом в сочных формах, подходящих для фаянса. Насыщенные краски, однако, скорее создают впечатление барокко, чем рококо (илл. 349, 350).

Художественная жизнь в Эстонии в XVIII веке становится весьма разнообразной. Это и архитектура, и парковое искусство, и искусство интерьера, живописный портрет и скульптура, декоративно-прикладное искусство.

ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

XVIII век знаменует в истории Молдавии начало существенных сдвигов и перемен, происходивших в обстановке нарастания социальных противоречий. Варварские формы феодализма Османской империи, в вассальной зависимости от которой с конца XV века находилась страна, порождают упадок экономики и обнищание народа. Остроту обстановки усиливает правление господарей-фанариотов¹⁵⁰. Чуждые интересам народа, они использовали краткое пребывание в Молдавии для личного обогащения. Правление это, ничем не отличавшееся от грабежа, ухудшало и делало невыносимым положение крестьян, ремесленников, горожан. Антитурецкая и антифеодалная борьба народа в этих условиях особенно активна.

Растет гайдучество — повстанческое движение крестьян и городских низов; тысячи людей уходят в лес и горы для борьбы с иноземными захватчиками и местными феодалами. Крепнет содружество молдавских повстанцев с казаками Украины и опришками Карпат.

Историческим фактором прогрессивного значения, расшатавшим устои господства Турции, явились русско-турецкие войны XVIII века. Народ связывал с ними возможность национального возрождения. Об этом поведал гетман молдавского войска и летописец И. Некульче. Участник Прутского похода 1711 года, объективно оценивший его значение, Некульче отметил в описании событий, что «...великое дело было затеяно и вся страна была с русскими заодно».

На протяжении столетия зарницы свободы вспыхивают все ярче и ярче, надежда на близкое освобождение от турецкого ига окрыляет народ в его борьбе. Неотвратимы становятся перемены и в самой основе общественного бытия: заканчивается средневековый этап истории страны.

Условия времени, естественно, находят свое отражение в различных видах искусства.

Опустошительные набеги татар и неоднократные карательные экспедиции турецких армий с жестокостями репрессий и разрушением целых городов — все это было крайне неблагоприятно для развития архитектуры. Тем более поразительна та настойчивость, с

которой народ восстанавливал разрушенное врагом и создавал новое.

Наиболее плодотворной была последняя четверть века, когда несколько улучшились условия жизни в результате мира России с Турцией, заключенного в 1774 году в местечке Кучук-Кайнарджи. Один из пунктов мирного договора давал России право защиты жителей Молдавии, что привело к стабилизации и обновлению внутреннего ее положения.

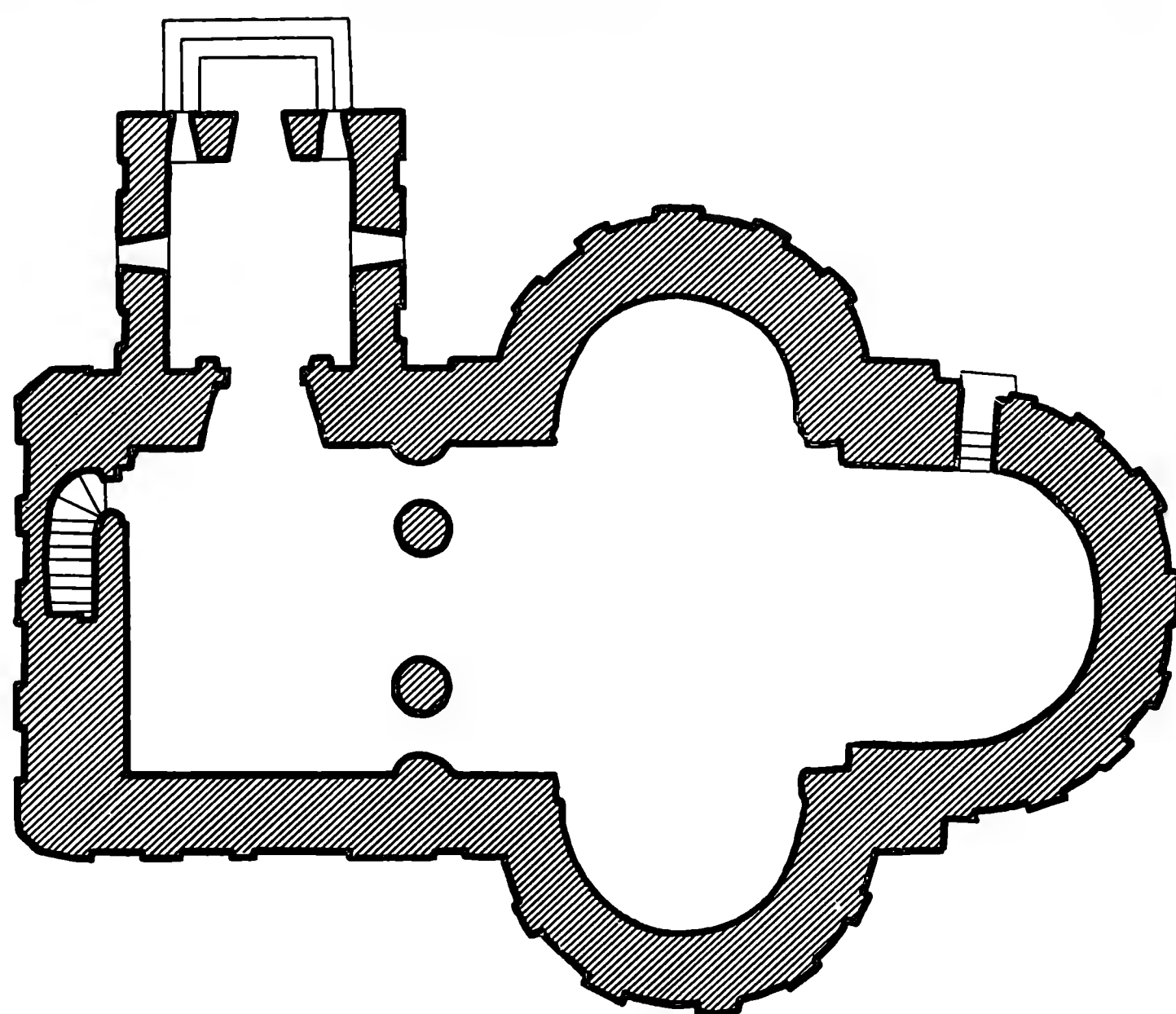
Задачи национального возрождения, за которое стояли прогрессивные деятели молдавской церкви, а также антитурецки настроенная часть торговых слоев и местного боярства, обусловили обращение в 70-х — 80-х годах XVIII века к архитектурному стилю XV—XVI веков. Следование оригинальной и наиболее плодотворной традиции зодчества средневековой Молдавии определило характер храмов монастыря Рудь (1777, *илл. 351, 352*), села Сирец (1780) и Мазаракиевской церкви в Кишиневе (построена или восстановлена боярином Мазараки около 1777 г.).

Все они имеют апсиды с трех сторон и планы в форме трилистника. Апсиды северной и южной стен, перекрытые конхами, увеличивают центральное подкупольное пространство. С запада к нему примыкает притвор. В храме монастыря Рудь к входу, размещенному в южной части, пристроена крытая паперть.

Композиция внутреннего пространства церкви определяет логику и конструктивные особенности ее внешних форм. Выходы апсид помогают выразить математически строгую основу замысла языком сочных объемов, воспринимаемых живым чувством, цельно, со многих точек зрения.

Пластичность решения фасадов церкви монастыря Рудь усилена поясами плоских ниш — фиридэ, завершенных полуциркульными арочками. Их ритм обостряет впечатление точной взвешенности пропорций, стройности здания, увенчанного восьмигранным барабаном купола, возвышающимся над четырехскатной кровлей, и полуконическими покрытиями апсид.

Молдавская система сводов с двойным рядом парусов, связывающих пространство церкви со световым куполом, помогает восприятию композиционного единства интерьера.



351. Церковь монастыря Рудь. 1777 г.

352. Церковь монастыря Рудь. 1777 г. План

В большинстве памятников XVIII века звонница, расположенная над притвором, непосредственно соединена с церковью. В ансамбле же монастыря Рудь, в наиболее чистом виде воплощающем идею развития принципов средневековой молдавской архитектуры эпохи расцвета, двухпролетная арка-звонница расположена над монастырскими воротами и близка по формам древнерусскому зодчеству.

Встречаются также базиликальные церкви, перекрытые полуцилиндрическими сводами (церковь села Избешты, 1778), продолжающие развитие традиции, существовавшей в Молдавии с XIV века. Наконец, некоторые памятники обнаруживают непосредственную связь с XVII веком. Примером может служить церковь Константина и Елены в Кишиневе, восстановленная после разрушения татарами спатаром Константином Рышканом в 1777 году. В архитектонике ее есть черты общности с культовыми сооружениями первой половины XVII века, в частности Дмитриевским собором города Оргеева (1631—1636).

Обращение к национальной традиции отнюдь не исключало появления новых элементов, выражавших воздействие украинской и русской архитектуры конца XVIII века. Профилировка карнизов, треугольные лепные фронтоны над окнами, декорировка стен нижнего яруса притвора Мазаракиевской церкви мощными одноуступчатыми арками, напряжение которых оправдывает конструктивное решение звонницы, расположенной над притвором,— свидетельство появления новых приемов, успешно развивающихся и в первой половине XIX века.

Идеи национального возрождения вызвали к жизни в рассматриваемый период самобытные формы народной архитектуры в дереве, о существовании которой известно еще из документов XIII—XIV веков. На распространенность деревянного зодчества в XVIII веке указывает перепись 1812—1813 годов, по которой в богатой лесами Бессарабии было более семисот деревянных и только сорок каменных церквей.

До наших дней сохранились десятки культовых сооружений в дереве и реже — фахверковых конструкций. Это — небольшие сельские церкви, в большинстве относящиеся к концу XVIII века. Разнообразие встречающихся типов с развитой композицией объемов, совершенством приемов обработки дерева и конструкции позволяет видеть в них живую самобытную традицию.

Наименее сложна конструкция клетских церквей с балочными перекрытиями. К большому срубу примыкают прямоугольные срубы алтаря и притвора. С запада, по оси храма пристраиваются закрытые сени со звонницей, вертикаль которой удачно противопоставлена горизонтальной протяженности основного объема. Мощная четырехскатная кровля с большими выносами защищает стены от непогоды, играя в то же время существенную роль в архитектонике здания (церковь села Климауцы, 1778).

Встречаются варианты, в которых сруб церкви значительно превосходит размерами клетки алтаря и притвора, а звонница приобретает характер башни. В церкви села Брынзены (1780) оригинально устройство светового восьмигранного купола, вносящего элемент импозантности в ее рациональную объемно-пространственную композицию.



353. Звонница церкви в селе Городиштя. 1781 г.

Более сложны постройки с полигональной апсидой и прямоугольным срубом церкви, объем которой увеличен дощатым сводом, подвешенным к лекальным балкам стропил, врубленным в стены (церкви села Городиштя, 1781, и Ворничен, вторая половина XVIII в., *илл. 354*). Над меньшим по ширине притвором устраиваются хоры. Тесаные полицы опираются на рубленые «в ус» дубовые стены и мощную балку, поддерживаемую консолями сруба со стороны церкви. Восьмигранный декоративный барабан со шлемовидной главой, слегка суживающийся кверху, завершает выразительный силуэт храма. На главной оси, отдельно от церкви поставлена звонница, четыре опорных столба которой поддерживают шлемовидную кровлю, переходящую у основания в четырехгранный шатер. Решение звонницы в форме сторожи говорит о древности традиции (*илл. 353*).

Наиболее сложны шатровые церкви. К восьмиграннику основного помещения, перекрытому шатром, прирубаются пятистенные срубы алтаря и притвора. Четырехскатная кровля, закругленная по торцовым



354. Церковь в селе Ворничены. Вторая половина XVIII в.

сторонам и выходам стен основного сруба, имеет большой напуск. Стропила иногда опираются на выносы верхних венцов, рубленых с остатками «в обло», например в церквях сел Сенатовки (1797), Сударки и Гальчениц (вторая половина XVIII в.).

Скромные размеры не исключают мастерства композиции. Относительно низкий притвор, перекрытый накатом тесаных пластин, положенных «в елочку» на прогоны матиц, по закону контраста увеличивает основной объем церкви. Освещение нижней части интерьера усиливает впечатление высотности шатра.

Переход из притвора в церковь села Гальчениц оформлен многолопастной аркой. Повторы ее с южной и северной сторон восьмерика организуют логи. Динамику форм этого и ряда других памятников подчеркивает легкое суживание срубов.

Близкие по приемам обработки дерева к памятникам деревянного зодчества Буковины и Трансильвании, они отличаются своеобразием композиции, строгая рациональность которой подчеркнута сдержанностью декора. Церкви эти, обшитые в XIX веке доска-



355. Архангел Михаил. Икона. XVIII в.



356. Праздники. Тябло иконостаса церкви Успения монастыря Каприяны. Фрагмент. XVIII в.

ми, с чешуйчатыми кровлями из гонта и тонкой ковкой металла оконных решеток и ажурных крестов всегда искусно вписаны в ландшафт. Единство их пластической структуры с пейзажем обнаруживает высокое эстетическое чувство мастеров, руководствовавшихся методами свободного исполнения форм по точной разметке плана с применением двухмерной метрологии, стандарты которой определяли многообразие и гармонию пропорций сооружения.

Обнаруженные памятники живописи позволяют говорить о существовании местных художественных школ, для которых характерна связь с народным творчеством. Черты декоративности — яркость цветового решения, трактовка форм, близкая к народному примитиву, встречаются в изображении праздников на тябле иконостаса церкви Успения монастыря Каприяны (илл. 356).

Произведением провинциального мастера является икона с изображением Богоматери Одигитрии, Николая, Георгия и Никиты. Язык ее графичен. Народная трактовка образа особенно чувствуется в фигуре Георгия, пронзающего копьем змия; графическое решение этой фигуры доведено до схемы. Простота видения и искренность подхода к решению творческой задачи выдают провинциализм художника. Сдержанный цветовой строй — ахроматические серые и черные тона, усиливающие звучание оранжевых и золотистых, — отличается самостоятельностью и большим вкусом.

Традиционная иконография уступает место наивному повествованию в иконе с «Огненным восхождением Илии». Здесь мы видим пророка, мчащегося в кре-

стьянской каруце и сбрасывающего своему ученику пастуший тулуп — манту.

Порой иконы насыщаются антитурецкими настроениями, настроениями протеста и осуждения завоевателей. Так, в клеймах житийной иконы великомученицы Варвары ее истязатели одеты в чалмы, характерную турецкую одежду.

В других памятниках заметно воздействие западной художественной культуры. Такова икона, изображающая св. Михаила (илл. 355), характер которой обнаруживает связи с Волынью и Львовом.

В 70-х годах XVIII века значительно развивается издательское дело, находившееся в упадке в первой половине столетия. Из монастырских типографий Няшца, Драгомирны выходят многочисленные печатные книги на молдавском языке. Встречаются первые имена типографов, работавших на протяжении десятилетий умелых конструкторов книги, обладавших культурой ее художественного оформления.

Имена типографов Макария и попа Константина встречаются в Октоихе 1774 года, изданном в монастыре Драгомирна. Для этого издания характерны изящество и мастерство набора и двухцветной печати. Константину, бывшему искусным гравером, принадлежит художественное оформление издания, титульный лист которого скомпонован как триумфальная арка с изображением Троицы и ярусными изображениями святых в рост, в обрамлении килевидных арочек. Уверенное мастерство отличает гравюру Троицы, дважды отпечатанную в тексте (илл. 357). Лаконичный рисунок фигур и пейзажа, умение выбрать дерево с гравировальной доски, оставив лишь



357. Константин. Троица. Гравюра из «Октоиха». Типография монастыря Драгомирна. 1774 г.

самые нужные линии, передающие обобщенные формы, определяет особенности манеры исполнения. Несколько иная манера у гравера Григория. Медальоны его деисусной композиции окружены орнаментами, отмеченными сочными контрастами штрихов и темного фона с выбранными пробелами. Гравюра, датированная 1768 годом, свидетельствует о многократном (иногда в течение десятилетий) использовании досок.

Во многих изданиях наряду с работами молдавских гравиров встречаются оттиски с досок русских и украинских мастеров, по-видимому, в большом числе

поступавших в Молдавию и сохранявшихся в течение длительного времени. Так, в одном из изданий 1776 года встречается гравюра Ивана Бокова, датированная 1678 годом.

Стилизованные орнаментальные мотивы типографских украшений и буквизм носят ренессансный характер; в них заметна ясность и непосредственность восприятия природы, они награвированы с вниманием к линии и четкому абрису. Только в конце века появляются признаки перехода к пышной барочной манере.

Крупными деятелями молдавского книгопечатания были Михаил и Поликарп Стрельбицкие, работавшие в 1770—1790 годах в типографиях Ясс, Дубоссар, Могилева-Подольского.

Одной из особенностей художественной культуры Молдавии XVIII века является развитие декоративно-прикладного искусства, главное место в котором принадлежало ковроделию.

Большинство ковров относится ко второй половине XVIII века. Все они отличаются разнообразием форм и совершенством исполнения, невозможными без длительного опыта развития этого вида творчества.

Наряду с резбам (илл. 359) и перетарем — настенными коврами, известны лэичеры и вереткуцы — ковры для лавок и постелей. Как характерную особенность быта страны это отметил еще Павел Алеппский, записавший в своем дневнике в середине XVIII века: «Постельные принадлежности состоят из ковров и тканей, растянутых вдоль стен».

Относящийся к типу гладкотканого килима, молдавский ковер существенно отличается по композиции, орнаменту и колориту от килимов Балкан, Украины и Польши. Наиболее распространенные орнаментальные формы — стилизованные цветы и листья растений, реже — изображения людей, птиц, животных.

В большом настенном ковре — резбаме центральное поле окружено полосами каймы. Неширокую однотонную, заполненную геометрическим узором полосу,



358. Иконостас церкви в селе Сенатовке. Резьба по дереву. Фрагмент. XVIII в.



359 Ковер рэзбой. Конец XVIII в.

обрамляющую центр, обходит с четырех сторон широкая кайма, украшенная сложным орнаментом с узкой полоской бордюра.

Часты мотивы ветки либо букета разнообразной формы и расцветки. Основные мотивы перемежаются меньшими орнаментальными фигурами, композиционно необходимыми для заполнения фона. Орнаменты приведены в равновесие, но строгой симметрии нет — ее постоянно ослабляют отклонения в рисунке и расцветке, создающие особый, подвижной ритм. Большую роль играют фоны: на их сочетании с орнаментами строится красочная гармония ковров. Растительные, животные и бытовые мотивы стилизованы и не имеют светотеневой моделировки. Обращает на себя внимание ясное и четкое отношение деталей к общей композиции ковра. В любой из них нет ни малейшей надуманности, все они подсказаны многообразием и красотой природы.

Искусство ковра не было единственным видом народного творчества. Тканые узорчатые пояса, скатерти, полотенца, украшенные вышивкой костюмы — все это жило в быту поколений. Народный костюм конца XVIII — начала XIX века представляется вполне сложившимся, многие его художественные особенности продолжают жить и в наше время.

В отделке интерьеров большое место занимала резьба по дереву. Большинство дошедших до нас па-

мятников такого рода связано с культовым обиходом. Резьбой украшались наои и столики, подсвечники и кресла, паникадила и иконостасы (илл. 358). Последние представляют подлинно монументальные произведения и благодаря блестящему мастерству исполнителей производят впечатление легкости, стройности и одновременно великолепия. Сочная светотеневая моделировка орнаментов усиливается ажуром.

Одним из памятников, открывающим типичные черты этого стиля, являются алтарные двери церкви села Городиштя. Мастеру удалось избежать перегрузки рисунка. Сохраняющий ритмическую стройность орнаментальный мотив виноградной лозы привлекает внимание согласованностью и выразительностью композиционного решения, невозможного вне живой традиции, которая обогащена творческим порывом мастера.

Самобытная художественная культура Молдавии — свидетельство стойкости народа, сохранившего и развивавшего способность эстетического восприятия мира в условиях очень суровой действительности. Все созданное было воплощением не только надежд, но и активной воли к борьбе, особенно в XVIII веке, когда завершался сложный средневековый этап истории страны. Плодотворность заложенных в этой культуре основ явилась одним из существенных факторов последующего развития искусства в Молдавии.

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

Для грузинского искусства XVIII век — исторический этап, суть которого в переходе от древних художественных традиций к новой фазе развития.

Напряженная борьба Грузии за независимость, стремление навсегда освободиться от ирано-турецких посягательств и вооруженных нашествий, проведение ряда крупных мероприятий по укреплению экономического благосостояния страны, усиление дипломатических и торговых связей с Россией — такова историческая почва, определившая содержание и прогрессивные поиски в грузинской культуре и искусстве XVIII века.

В этом столетии Западная Грузия (Имеретинское царство, княжества: Гурийское, Менгрельское, Абхазское) и большая часть Самцхе-Саатабаго (Южная Грузия) оказались под властью Турции. Восточная же Грузия (царства Картли и Кахети), как и большая часть Армении, Азербайджан и Дагестан, находилась под властью Ирана.

Организирующим центром борьбы против иноземных захватчиков становится во второй половине XVIII века Восточная Грузия. Грузинские политические деятели считали русское государство своим наиболее надежным покровителем и союзником и возобновили дипломатические связи с Россией.

Еще кахетинский царь Теймураз I, пятьдесят лет боровшийся против иранских захватчиков, в 1658 году приезжал за помощью в Москву. В силу сложившихся неблагоприятных условий жизни, особенно в Картли и Кахети, многие передовые деятели грузинской культуры были вынуждены уехать в Россию.

Следуя своим предшественникам, русской ориентации держался и Вахтанг VI Леванович (1703—1724) из рода мухранских Багратионов. С его именем связано экономическое и культурное возрождение Картли. В Тбилиси в 1709 году была открыта типография, в которой печатались не только церковные книги, но и учебники, научные труды; в 1712 году из этой типографии вышло первое издание поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре» с комментариями самого Вахтанга VI, до сих пор не утратившими значения. Вахтанг VI был глубоким знатоком грузинского языка и литературы. При нем был составлен новый свод зако-

нов («Законы царя Вахтанга») и законодательное уложение «Дастур-ламали», которое охватывало целиком систему государственного строя и управления. Сподвижниками царя были крупный ученый баснописец и лексикограф Сулхан-Саба Орбелиани, а также сын Вахтанга — царевич Вахушти, знаменитый грузинский историк и географ. В 1720 году между Петром I и Вахтангом VI было заключено соглашение о совместных военных действиях против Ирана. Когда же Турция в 1723 году захватила Картли и Кахети, Вахтанг VI с большой свитой эмигрировал в Россию.

Во второй половине XVIII века соотношение сил, претендующих на господство в Закавказье, резко изменилось. Иран после смерти Надир-шаха (1747) распался на несколько враждовавших друг с другом ханств и значительно ослабел.

После смерти в 1762 году царя Картли Теймураза II объединились Картли и Кахети. Во главе объединенного Восточногрузинского царства стал сын Теймураза II, выдающийся государственный деятель и полководец Ираклий II (1744—1798), ориентировавшийся в своей политике на Россию. Восточногрузинское царство стало самым крупным и сильным из политических образований Закавказья. Ереванский, ганджинский и нахичеванский ханы вынуждены были подчиниться Ираклию II, прекратились набеги лезгин. Ирану пришлось признать суверенные права Восточногрузинского царства.

В целях укрепления экономики страны, улучшения социального положения крестьянского населения Ираклий II провел ряд мероприятий, которые, несомненно, имели прогрессивное значение. Он поощрял торговлю и развитие ремесленного производства, основал суконную фабрику, оружейный завод, заботился о проведении оросительных каналов, восстановлении дорог, имевших военно-стратегическое и экономическое значение. Ираклий II предпринял ряд мер и для обновления системы государственного управления и судопроизводства, уделял внимание делу народного просвещения. Им были открыты в Тбилиси (1756) и Телави (1782) семинарии, которые по существу играли роль высших учебных заведений. Программа этих учебных заведений напоминает програм-

му русских семинарий. Многие выдающиеся деятели грузинской культуры второй половины XVIII века получили образование в этих семинариях.

Попытки Ираклия II искать поддержки у западноевропейских держав окончились неудачей. В 1783 году был юридически оформлен протекторат России над Восточногрузинским царством. Однако прежде чем это царство окончательно вошло в состав России, Грузии пришлось пережить еще ряд вторжений с Востока. И лишь после смерти преемника Ираклия Георгия XII русское самодержавие решило упразднить Кахетино-Карталинское царство: 16 февраля 1801 года в Тбилиси в Сионском соборе был зачитан манифест Павла I о присоединении Грузии к России.

В грузинском искусстве XVIII века архитектура и монументальная живопись уже не играют ведущей роли, как это было раньше. Развитие книгопечатания, появление книжных иллюстраций и украшений, выполненных гравюрой по дереву, положили конец книжному декору средневековых рукописей. Вместе с этими изменениями постепенно выдвигается такой вид искусства, как станковая портретная живопись.

Определенную роль в развитии грузинского искусства XVIII века сыграла духовная семинария в Тбилиси, где, помимо богословских предметов, учащиеся обучались также пению, каллиграфии и живописи.

С техникой масляной живописи, которая вытеснила древнюю фресковую, Грузия впервые познакомилась в середине XVII века через итальянских миссионеров. Сохранились образцы итальянской религиозной живописи, которые они завозили в Грузию. В альбоме миссионера Кастелли имеется зарисовка с натуры, изображающая грузинку с палитрой в руках, научившуюся, как гласит пояснительная надпись, писать маслом у миссионеров.

В грузинской иконописи и миниатюрах лицевых рукописей XVIII века явно заметно влияние западного искусства. Это понятно, потому что с начала XVI века произведения западного искусства, особенно графики, в большом количестве стали проникать как в Россию, так и в Грузию (и дальше на восток — в Иран и Индию).

Наиболее ярко формирование новых черт в искусстве прослеживается в портретной живописи, которая по существу является главным видом изобразительного искусства рассматриваемой эпохи. Возникает новый тип парадных портретов, отличающихся конкретностью изображаемого. Многие из таких портретов не только прекрасно передают этнический грузинский тип, но отличаются и остротой индивидуальной характеристики. В этих особенностях, в общей композиции портретов — в парадных позах изображенных лиц, в тщательной отделке аксессуаров, — несомненно, сказалось влияние русской живописи XVIII века. Но портреты грузинских живописцев отличаются от русских большей условностью, более плоскостной манерой письма, причем наряду со ставшим для этих работ обычным поворотом модели в три четверти иногда встречается и старая, фронтальная постановка фигур. Возможно, что в этом сказывается влияние древнегрузинской монументальной живописи с ее приемами изображения донаторов.

Самым замечательным произведением грузинской портретной живописи, сочетающим в себе новую технику письма маслом с древней традицией, нужно считать «Портрет царевича Александра Арчиловича» (Государственный музей искусства Грузинской ССР, *илл. 360*). Царевич Александр (1674—1711) — сын царя-поэта Арчила (1647—1713). Портрет выполнен 11 февраля 1696 года, за год до поездки царевича в свите Петра I за границу. Ему тогда было двадцать два года. Царевич изображен в торжественной позе в грузинском воинском одеянии. На нем кольчуга, на груди виднеется панцирь, на руках налокотники. Поверх боевого одеяния надет темный кафтан грузинского покроя, без рукавов, с вырезом на груди. За широкий белый пояс заткнут кинжал. Через правое плечо перекинута красная ладанка, на которой вышиты вязью инициалы Петра Первого. По свидетельству иностранцев, царевич в свободное время всегда носил грузинское одеяние, и носил его «с восточным великолепием»¹⁵¹. У царевича темно-каштановые, длинные, зачесанные назад волосы, бритые щеки, усы несколько опущены книзу. Лицо спокойное, полное мысли. Оно написано в розовых тонах, обобщенно. Свет и тени расположены без моделирующих переходов, с соблюдением древнегрузинской художественной традиции. Особенно же ясно эти традиции чувствуются в позе и положении рук¹⁵².

К числу типичных для грузинской портретной живописи первой половины XVIII века относится портрет царя Вахтанга VI (Государственный музей Грузии имени академика С. Джанашия). Среди лиц, сопровождавших Вахтанга в Россию, были писатели, ученые, художники. Одним из этих художников (есть основания предполагать, что это был живописец Г. Месхивили) и написан во время пребывания царя Вахтанга в Москве его портрет (*илл. 361*).

Вахтанг VI изображен по пояс, вполоборота, в парадном одеянии русских царей, в каком обычно изображали Алексея Михайловича. В правой руке Вахтанга скипетр, левая скрыта под одеянием, отделанным горностаем; оно хоть и напоминает по внешнему виду далматiku византийских царей, но отличается от нее тем, что спереди имеет полы и накидывается как кафтан, а не надевается через голову. Оплечье представляет собою широкий воротник, расшитый жемчугом, украшенный изображением святых и драгоценными камнями. С оплечья свешивается также богато расшитый лор. В левом углу картины виден стол, на котором лежит русского типа корона, в правом углу сверху виднеется кусок красного занавеса.

Портрет, очевидно, исполнен вскоре после приезда Вахтанга VI в Москву; в зачесанных назад темно-каштанового цвета волосах нет седины. Лицо написано в розовато-золотистой красочной гамме, густой фактурой. Моделировка плавная, свет и тени переданы мягко, выражение лица спокойно и сосредоточено. Портрет в целом свидетельствует о той глубокой перемене в грузинском искусстве, которая произошла уже в первой четверти XVIII века.

В книгах, изданных за 1709—1712 годы в типографии, основанной в Тбилиси, сохранились два варианта выполненного гравюрой на дереве портретного изображения царя Вахтанга VI. (Такие портреты помещались обычно в конце текста книги на отдельном ли-



360. Неизвестный художник. Портрет царевича Александра Арчиловича. 1696 г.



361. Неизвестный художник. Портрет царя Вахтанга VI. Первая половина XVIII в.



362. Деревянное клише для гравюры с изображением царя Вахтанга VI. 1709 г.

сте.) Обе гравюры по стилю и технике исполнения родственны друг другу и восходят к другой художественной традиции, чем вышеописанный портрет маслом.

Первая гравюра, датированная 1709 годом, украшает печатное евангелие. Вахтанг VI изображен в тридцатичетырехлетнем возрасте, с небольшой круглой бородой. Он сидит, повернувшись в три четверти, на троне со скипетром в правой руке, одетый в грузинское царское одеяние XVII века, которое изображено с документальной точностью. На нем верхний халат из золототканой узорчатой парчи, сшитый в талию, расширяющийся книзу, борта халата оторочены мехом. Под верхним халатом на Вахтанге VI надет нижний, более длинный, также из узорчатой ткани, с поясом и расшитым гулиспири (вставка на груди). На голове круглая шапка с меховой отделкой, украшенная джигой — султаном. Трон в форме кресла с инкрустированной орнаментальной отделкой. За тронем виднеется фигура маленького пажа — оруженосца с мечом, трактованная в стиле иранских миниатюр.



363. Неизвестный художник. Портрет царя Вахтанга VI. Миниатюра. 1702—1724 гг.

Изображена здесь и стилизованная ваза с цветами, столь типичная для восточного и грузинского искусства того времени. Портрет заключен в раму, на которую нанесена надпись, посвященная царю Вахтангу. Эта рама с портретом в свою очередь вставлена еще в одну, заполненную стилизованным растительным орнаментом.

В Государственном музее искусств Грузинской ССР сохранилось резаное по дереву клише для гравюры, изображающей сидящего на троне Вахтанга VI, с которого сделаны оттиски в старопечатном Евангелии 1709 года (илл. 362): гравер из целого куска дерева вырезал портретное изображение царя Вахтанга VI, орнаментальная рама была изготовлена отдельно.

Также в двойном обрамлении дано портретное изображение Вахтанга VI, выполненное гравюрой на дереве в печатном служебнике (1710) и в печатном издании поэмы Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (1712). Только здесь портрет вставлен сначала в овальную, а затем в прямоугольную рамочку. Оваль-



364. Неизвестный художник. Портрет Гарсевана Чавчавадзе.
Вторая половина XVIII в.



365. Неизвестный художник. Портрет царицы Дареджан. Конец XVIII в.



366. Иллюстрации к «Басне, рассказанной львицей». Миниатюра из рукописи «Калила и Димна». XVIII в.

ное обрамление придумано, очевидно, под влиянием европейских портретных миниатюр. Оно было распространено в XVII веке и в иранских миниатюрах, особенно сделанных в Тебризе. По стилю данное портретное изображение приближается к тому, которое помещено в конце печатного Евангелия 1709 года. Оба эти портрета в своей основе восходят к грузинской национальной традиции, а именно к светской миниатюре. С ними можно сблизить портретные изображения живших в XVI, XVII и в начале XVIII века кахетинских царей, сохранившиеся в Ниноцминдской грамоте Имам-Кулихана, датированной 1708 годом, где в начале текста изображены царевич Теймураз, цари Давид, Ираклий I, Константин, Теймураз I, его сын царевич Давид, цари Александр и Леван¹⁵³.

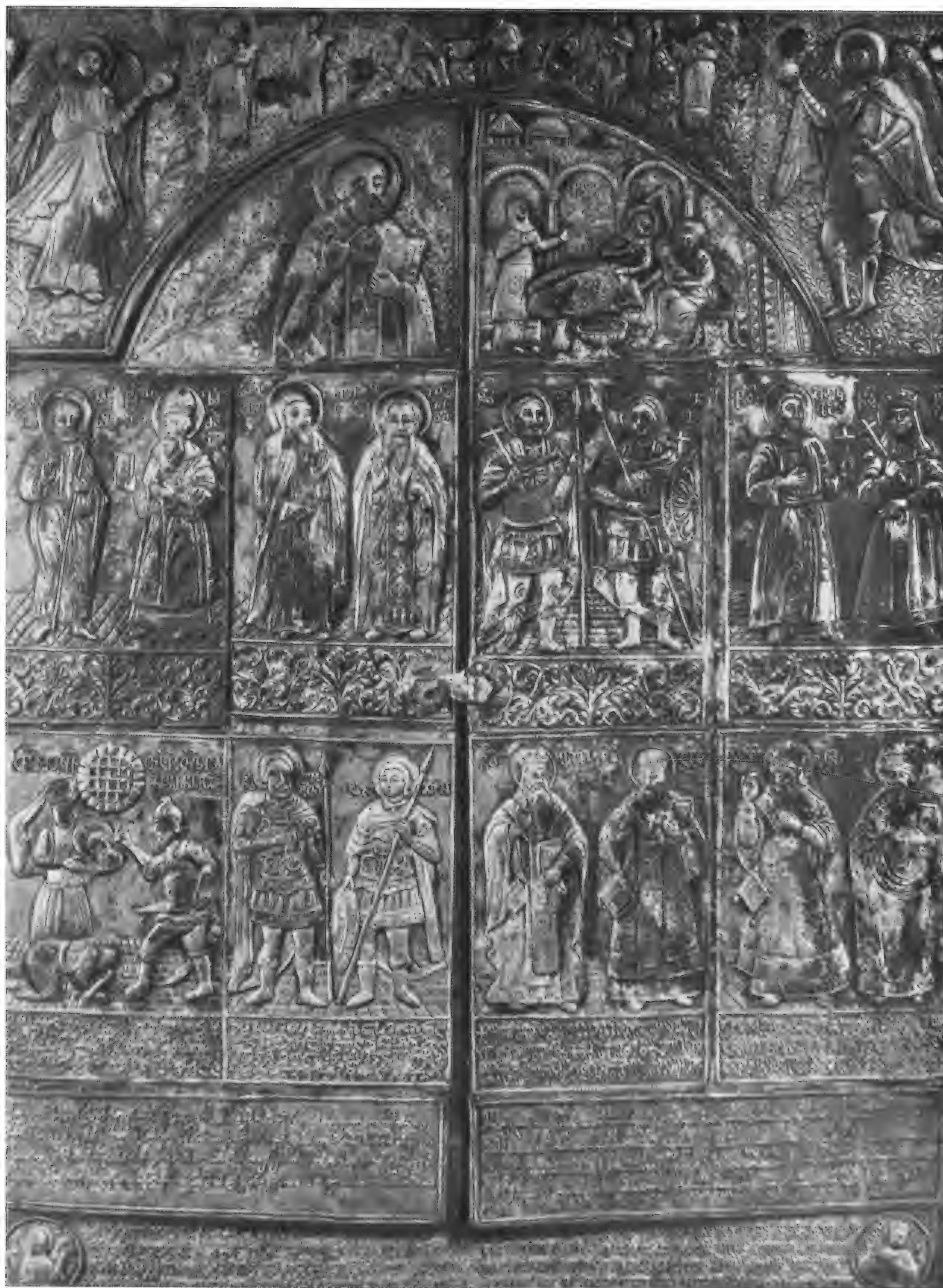
Гравюры с изображением царя Вахтанга VI изготовлены до поездки его в Иран и Россию.

В Государственном музее искусств Грузинской ССР хранится еще одно изображение Вахтанга VI, сидящего на троне с оруженосцем за ним,— миниатюра, очень напоминающая разобранный нами гравюру, но, безусловно, созданная позднее (илл. 363). Поэтому можно утверждать, что это портретное изображение

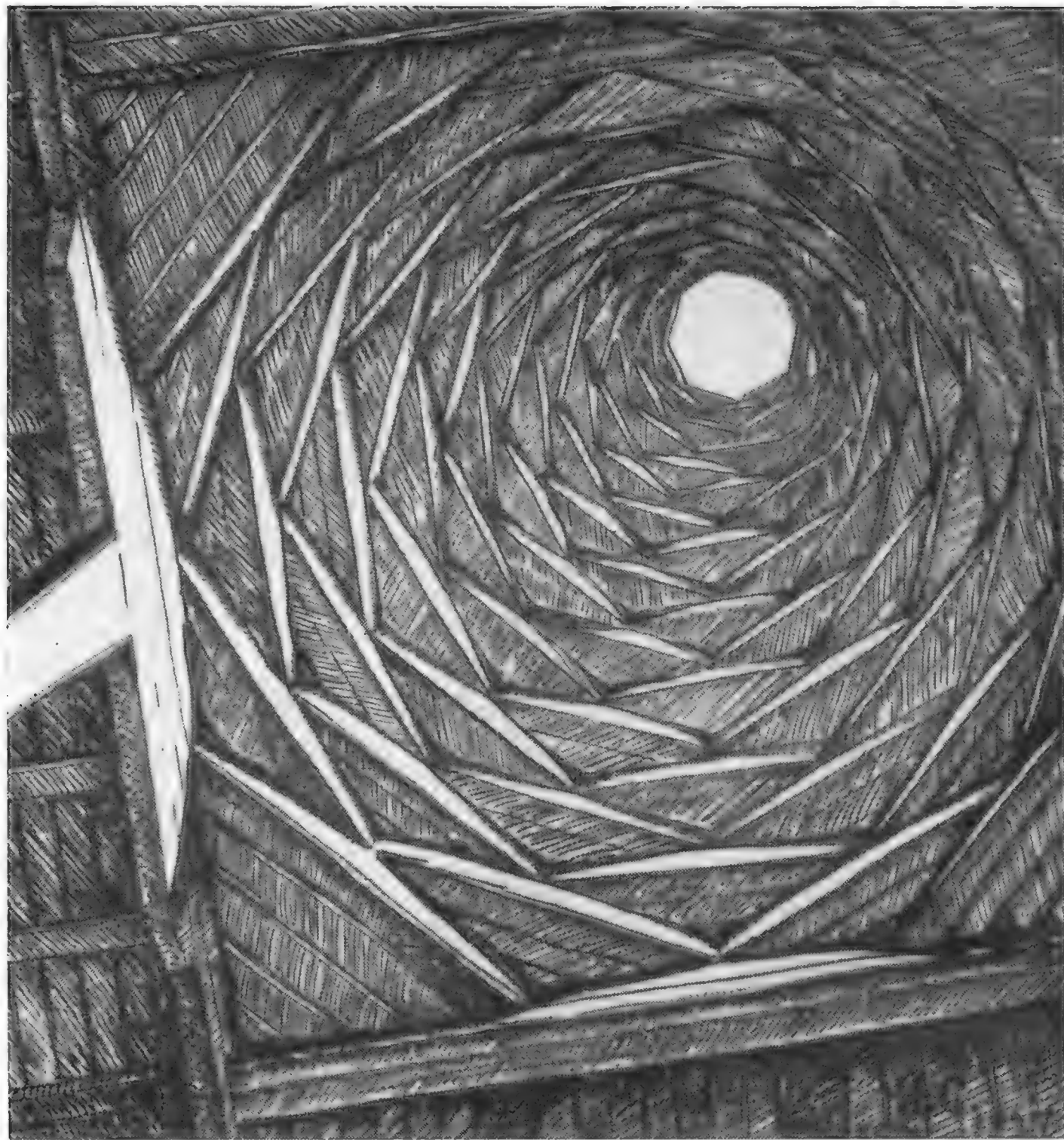
не могло послужить оригиналом для гравера. Рисунок выполнен тщательно, тончайшей кистью. Лицо едва тронут розовой краской, верхнее одеяние светло-зеленого цвета с темным узором; трон имеет яркую раскраску; ваза с цветами расцвечена киноварью. На этом рисунке у Вахтанга VI борода и усы длиннее, чем на гравюрах, царь изображен здесь более пожилым. На скипетре в виде креста — двуглавый орел с короной; это указывает на то, что портрет был написан во время пребывания Вахтанга VI в России каким-либо из его придворных художников, который все еще работал по старой грузинской традиции.

Таким образом, мы видим, что во время царствования Вахтанга VI параллельно существовали два разных художественных течения. Одно из них продолжало традицию грузинского светского искусства, другое возникло в портретной живописи и представляло собой направление новое, сложившееся под влиянием западного и русского искусства. Последнее течение постепенно стало доминирующим и подготовило становление грузинского реалистического искусства XIX века.

Грузинская портретная живопись конца XVIII — начала XIX века твердо становится на путь реализма.



367. Чеканная икона св. Саввы из Чхари. Позолоченное серебро. 1780 г.



368. Конструкция перекрытий крестьянского дома дарбази — гвиргвини. XVIII в.

У художников, создававших в это время ряд портретов представителей высшей грузинской аристократии и дворянства, вырабатывается своя особая манера письма, которая отличается от русской школы портретной живописи XVIII века. Документальные данные, пока еще полностью не собранные, доказывают, что большинство художников-портретистов были выходцами из народа, некоторые — крепостными.

Портреты Гарсевана Чавчавадзе¹⁵⁴ (Государственный музей искусств Грузинской ССР, *илл. 364*) и его супруги, написанные, несомненно, одним и тем же автором, являются характерными для конца XVIII века. Гарсеван Чавчавадзе изображен по пояс; на нем грузинское парадное одеяние из дорогой зеленоватой узорчатой материи; борта кафтана расшиты золотом, из-под разреза на груди виднеется желтовато-коричневого цвета рубаха, ворот которой богато орнаментирован. На шее, как тогда носили, белый платок. Кафтан, согласно грузинскому обычаю, подпоясан широким узорчатым поясом красного цвета. Письмо отличается компактностью. Лицо исполнено сложными приемами лессировки и крепко моделировано светотенью. Его спокойное выражение соответствует парадности портрета. Характерные грузинские черты лица переданы настолько убедительно, что можно предположить, что художнику удалось добиться большого сходства с оригиналом.

Супруга Г. Чавчавадзе написана в грузинском женском парадном платье, характерном для конца XVIII века. Оно сшито в талию из атласа желтовато-охряного цвета. На голове грузинский головной убор иалкани — в виде короны, украшенной джигой. Широ-

кий вырез платья на груди расшит по краям жемчугом. На шее золотой, украшенный камнями крест и прекрасное ожерелье грузинской работы XVII—XVIII веков. С иалкани свисает идущая под подбородком к другой стороне жемчужная нить — сакбеури. Ее по древнему грузинскому обычаю носили только замужние женщины. С головного убора спадает назад покрывало. Лицо написано корпусно, в светлой розовой гамме, моделировка лица контрастная, на щеках большими красочными пятнами выделяются румяна.

Фон в обеих картинах — серо-зеленый. Они, по всей вероятности, исполнены художником-грузином, воспитанным на местных художественных традициях, но который, безусловно, был знаком с русской портретной живописью.

Портреты царицы Дареджан (*илл. 365*) — супруги Ираклия II — и их дочери Текле по стилю и манере письма родственны портретам супругов Чавчавадзе. Все они, несомненно, выполнены одним художником, вероятнее всего придворным живописцем Н. Абхази, который расписал иконостас главного храма в Ананури.

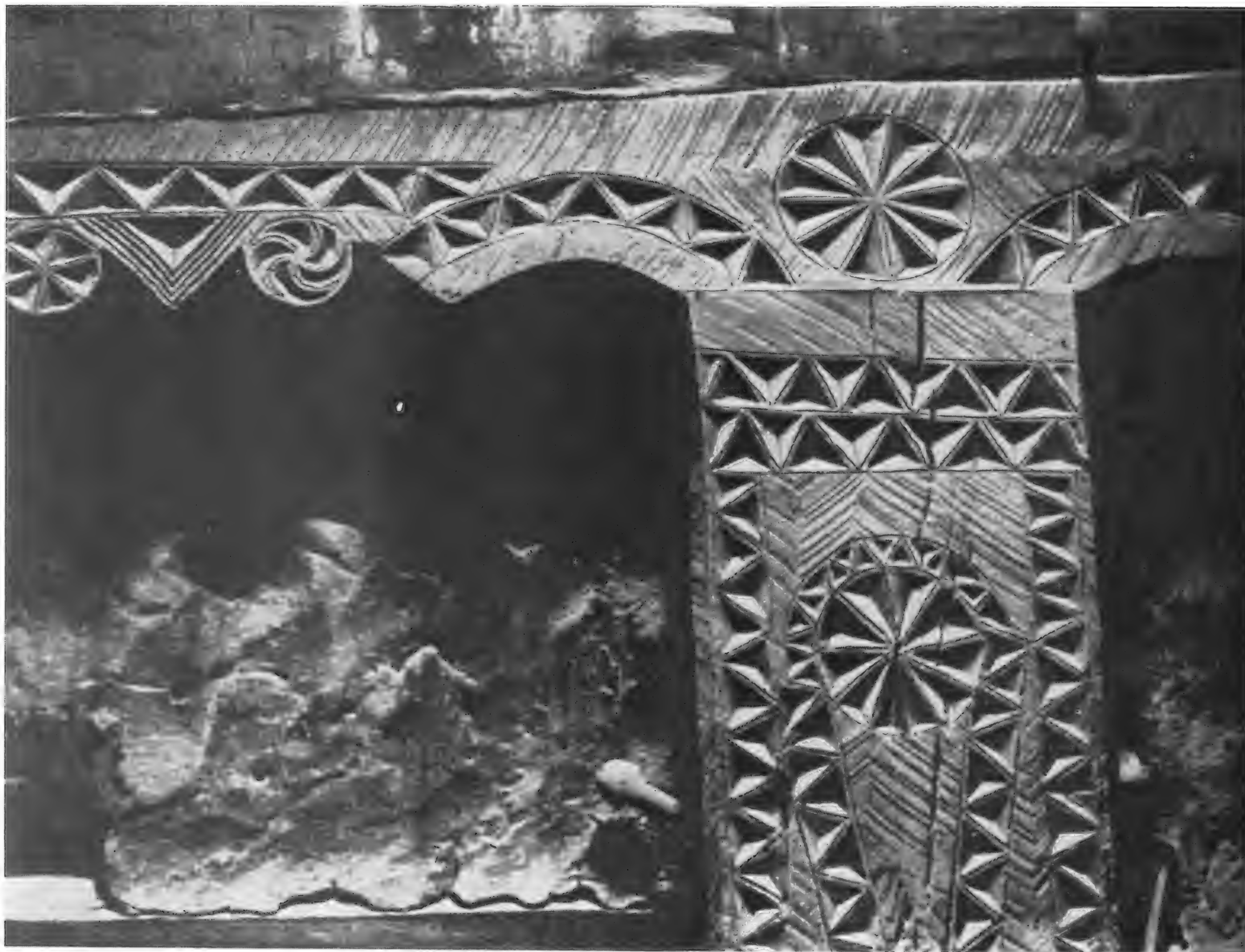
Царица Дареджан изображена в парадном грузинском платье. (Надо отметить, что все члены царствующего дома и близкие ему долгое время придерживались в быту грузинских обычаев и ходили в национальных костюмах, чем выделялись среди русской придворной знати.) На голове у нее невысокая шапочка, с которой спадает тонкое тюлевое покрывало — лечаки. Платье из дорогой узорчатой, зеленого цвета легкой ткани, с большим вырезом на груди, вставка гулиспири темно-красного цвета. На шее — золотое ожерелье грузинской работы и крест. Почти до пояса свисает золотая цепь из розеток, украшенных драгоценными камнями. Лицо прекрасно моделировано, на щеках проступает яркий румянец. Выражение лица преисполнено сдержанной живости, и вместе с тем в нем чувствуется то внешнее спокойствие, которое требовалось от парадных портретов.

Портрет Текле имеет пояснительную надпись на грузинском языке: «Дочь грузинского царя Ираклия II — Текле». Портрет Текле написан менее искусно (хотя и значительно позднее), чем предыдущие. Тем не менее выражение лица, особенно глаз, очень индивидуально; мастеру удалось создать образ, который вполне согласуется с историческими данными, характеризующими царевну Текле, сохранявшую до старости лет унаследованную от отца удаль.

Переломный этап в развитии культуры Грузии — XVIII век не сохранил ни одного датированного памятника грузинской стенописи, имеющего историко-художественную ценность. Остатки росписей в Свети-Цховели, в Цаленджихе и Мартвили, относящиеся к XVIII веку, свидетельствуют о полном разложении стиля древнегрузинской стеной живописи и упадке мастерства. Только портретные изображения ктиторов этой эпохи имеют определенное значение для истории древнегрузинского костюма, отдельных бытовых реалий, характерных для эпохи позднего феодализма.

В целом же в религиозной живописи новый стиль не нашел себе применения.

Интересный процесс намечается в XVIII веке в книжной иллюстрации-миниатюре. Наиболее ясно это заметно в рукописи «Калила и Димна», в которой сохранилось 138 миниатюр (*илл. 366*). В первой ее части



369. Резной столб — дедабодзи. XVIII в.

89 миниатюр выполнены более искусным миниатюристом, остальные — менее совершенны. Сборник басен переведен с персидского самим Вахтангом VI в бытность его в Иране (1712—1719). В рукописи имеются портретные изображения Вахтанга VI и знаменитого писателя, воспитателя царя — Саба-Сулхана Орбелиани. Во всех миниатюрах сильно заметны поиски реалистических приемов изображения — правильного перспективного построения пейзажа, архитектурных сооружений, объемности фигур и т. д. В этом отношении грузинская светская миниатюра была менее консервативна, чем иранская. В дальнейшем, однако, в силу развития книгопечатания, книжная гравюра вытесняет иллюстрацию-миниатюру, органически связанную с рукописной книгой.

Изучение произведений грузинской пластики по металлу дает возможность установить наличие в XVIII веке двух основных течений в этой отрасли искусства,

которые, как и в предшествующую эпоху, локализуются: одно в основном в Восточной, другое — в Западной Грузии.

В Западной Грузии главное внимание уделяется тщательной объемной передаче человеческой фигуры. Орнаментальная отделка обрамлений и композиционных кадров занимает гораздо меньшее место, чем в предшествующую эпоху. Фигурные изображения выступают довольно высоким рельефом на совершенно гладкой поверхности фона, но обработка рельефа носит плоскостной характер. Складки одеяний трактованы схематично, обобщенно, в некоторых случаях явно проступает тенденция к стилизации. Однако во второй половине XVIII века в фигурных изображениях и орнаментике икон, изготовленных в Западной Грузии, особенно в Имерети, уже чувствуется западноевропейское влияние. Наиболее типичен в этом отношении большой чеканный образ св. Саввы в виде триптиха, окованный по заказу имеретинского царя Соломона I в 1780 году (Государственный музей ис-



370. А. Шулаврели. Храм Баракони. 1753 г. Деталь восточного фасада

кусств Грузинской ССР, *илл. 367*). Влияние западного искусства видно во всем: в моделировке фигур и ликов, одеянии воинов и т. д. Особенно показателен орнамент, помещенный в верхней части киота, и полоса орнамента, отделяющая верхний ряд фигур от нижнего. Мотив и формы растительных побегов — исключительно западного происхождения.

В пластике по металлу Восточной Грузии налицо другое художественное течение, отличающееся иными техническими приемами. Рельеф фигурных изображений значительно ниже, чем в произведениях Западной Грузии. Складки одеяний стилизованы настолько, что в некоторых случаях они приобретают характер орнамента. Орнаментальное украшение рамы и фона составляет существенный, может быть даже главный элемент почти каждого произведения. Мотивы этих украшений возникли под влиянием грузинского светского искусства и иранской орнаментики сефевидского периода.

Растительные мотивы древнегрузинского декоративного искусства, стилизованные на иранский лад, заполняют всю поверхность икон. Чеканные произведения Восточной Грузии второй половины XVIII века, так же как и Западной, отмечены уже влиянием западного искусства, хотя орнамент, покрывающий фоны, носит ковровый характер, измельчен по рисунку и передан низким рельефом.

Архитектура в XVIII веке в противоположность предшествующей эпохе теряет свое ведущее положение. Отдельные здания в Тбилиси, уцелевшие от разгрома столицы Грузии в 1795 году полчищами Ага-Магомет-хана, а также постройки в провинциальных городах — Телави, Сигнахи, Душети, Гори, Сачхере, Кутаиси — все же представляют определенный интерес. В конце столетия в городском зодчестве уже отчетливо чувствуется влияние завезенного из России классицизма, внедрение которого в грузинскую архитектуру будет продолжаться в начале XIX века и приобретет характер органического творческого процесса.

В истории позднегрузинской архитектуры мы имеем и отдельные примеры возвращения к художественным традициям эпохи зрелого средневековья. Наиболее типичным памятником этого течения является храм Баракони в селе Цеси Амбролаурского района, построенный зодчим А. Шулаврели по повелению эристава Ростомы в 1753 году (*илл. 370*).

Органично развивается архитектура жилого дома. Эта архитектура в Тбилиси и в провинциальных городах возникла на местной почве, отвечала условиям юга, соответствовала укладу жизни в этих городах, так обстоятельно описанному еще в трудах арабских географов X—XI веков. В грузинском городском доме фасад обращен на улицу; сюда же выходят большие балконы; в сторону улицы обращены даже фасады домов, расположенных в глубине двора. В постройках, сходных с исламской архитектурой, на улицу смотрят, напротив, совершенно глухие стены жилого дома, но и его характерным компонентом является айван (балкон), который выходит в закрытый со всех сторон внутренний двор.

Наиболее типичное произведение грузинской жилой архитектуры, сохранившее древние традиции, епископ-

ский дом Саввы Тусашвили, построенный в 1774—1777 годах в Ниноцминде (Кахети) с открытым айваном на втором этаже.

Архитектура крестьянских жилых домов отличается большим многообразием, что объясняется различием природы отдельных районов и особенностями быта их обитателей. Наиболее устойчивы в соблюдении строительных традиций горные районы Грузии: Сванети, Рача, Хевсурети, Пшави и Хеви.

Основной тип жилого крестьянского дома — дарбази сохранился в Картли и Месхети. Дошедшие до нашего времени дарбази построены 100—150 лет тому назад, но самый этот тип имеет многовековую давность и, судя по письменным источникам, получил широкое распространение в различных вариантах во многих странах Азии. Дарбази отличается цельностью архитектурного замысла. Существенным его элементом во всех вариантах является деревянное перекрытие особой конструкции с центральным световым отверстием, которое служит в то же время и выходом для дыма. Наиболее распространено перекрытие пирамидальной формы, сделанное из деревянных балок. Ряды балок выложены напуском, постепенно суживая пространство, а верх остается открытым. При этом существуют два способа устройства перекрытия: при одном каждый ряд состоит из четырех балок и сохраняет квадратную форму, в другом случае квадрат основания уже со второго ряда переходит в поставленный под углом восьмигранник и каждый следующий ряд накладывается под углом (*илл. 368*). В первом случае свод имеет изнутри вид четырехгранной пирамиды, во втором он приближается к сферической форме и напоминает купольное перекрытие. Столбы, поддерживающие перекрытие, — дедабодзи и две главные балки покрываются с лицевой стороны богатой, имеющей определенное смысловое значение орнаментальной резьбой (*илл. 369*). Дарбази, примыкающие обычно к склону холма, со стороны входа, по фасаду, имеют на уровне земли галерею.

Большим своеобразием отличаются жилые крестьянские дома в Сванети. Тут вплоть до установления Советской власти во многом еще сохранялись черты средневекового быта. Старинные сванские жилища состоят обычно из трех частей: двух-, реже одноэтажного жилого дома, оборонной башни в несколько этажей и хозяйственных построек. Весь архитектурный ансамбль окружен каменной стеной. Башня соединяется с жилым домом воздушным переходом. Входы в башню находятся на высоте 5—6 метров от земли. Пространство между поверхностью земли и первым этажом забучено. Верхний этаж перекрыт двускатной крышей и имеет по четырем сторонам бойницы.

Древние хевсурские дома — квитири представляют собой дома-крепости с боевыми башнями. Форма хевсурских башен квадратная, но они отличаются от сванских тем, что кверху суживаются и перекрываются сомкнутыми сводами, по которым из шиферных плит горизонтальными рядами возводились ступенчатые крыши с зубчатым контуром.

В Западной Грузии выработался вполне определенный тип крестьянского дома — ода-сахли, который строится из дерева, в один этаж. Он высоко поднят над землей; пространство под домом используется для хозяйственных целей. Жилое помещение обычно состоит

из трех комнат: средней, большой и двух маленьких. Перегородки между комнатами делаются раздвижными. Большая комната и одна маленькая выходят на балкон. Во дворе, неподалеку от дома, расположены кухня, кукурузник и другие помещения хозяйственного назначения. Главным украшением дома является балкон с резными колонками и перилами. Колонки иногда перекрываются архитравом, иногда арками, которые обычно испещрены орнаментальной резьбой. Особое внимание уделяется художественной отделке камина (бухари). Этот тип дома распространен во всех

районах Западной Грузии, с той лишь разницей, что в районах, близких к Черноморскому побережью, столбы, на которых строят дома, делают гораздо выше, чем в районах более отдаленных от моря.

Дворянские дома в Западной Грузии представляют собою большие каменные здания в два этажа; по типу они очень близки к крестьянскому жилищу.

Многовековые традиции грузинского искусства послужили в рассматриваемый период крепкой основой для развития такой области зодчества, как архитектура жилого дома.

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Конец XVII и начало XVIII века были относительно благоприятны для социального и культурного развития Армении. Однако вспыхнувшая в 1723 году война между Турцией и Ираном сопровождалась большими разрушениями: в 1724 году турками был взят Ереван, в 1725—1729 годах завоеван Карабах. Неоднократные попытки армян добиться в XVIII веке освобождения от иноземных угнетателей путем переговоров с западноевропейскими странами и Россией оставались безрезультатными. Не принесли желанной свободы и вооруженные выступления в союзе с грузинами, а также самостоятельные под руководством Давид-бека.

Жестокая эксплуатация иноземцами армян и непрерывные войны усиливали экономический упадок страны. Некогда богатые торговые города Багеш, Муш, Карс, Нахичеван (Нахчаван), Ереван и другие постепенно теряли свое бывшее значение.

Несколько ожившее с конца XVII века строительство вновь стало замирать. Усилилась эмиграция армян в Россию, на которую возлагались большие надежды. Здесь, как и в Западной Европе, стали возникать очаги армянской культуры.

Значительное развитие получили армянские поселения в Астрахани и Москве. Основывались не только новые поселения в Санкт-Петербурге, Таганроге, Кизляре, Моздоке, Ставрополе и других местах, но и новые города: в 1779 году в устье Дона — Новый Нахичеван и селения Мец-Сала, Покр-Сала, Несвита, Чалтыр, Топты, Катеринаван; в конце XVIII века — Армавир на Кубани.

Большинство армянских поселений в России возводилось по характерным для Армении градостроительным принципам. В центре находилось культовое здание, вокруг которого группировались жилые усадьбы с одно-двухэтажным домом, службами, огороженным двором и небольшим садом. Кроме церквей, возводились и монастырские комплексы, например Сурп-Хач (1786—1792) близ Нового Нахичевана. Армяне стремились следовать в своих сооружениях традиционным архитектурным формам. Показательны жилые дома во Львове с армянской резьбой и надписями по дереву, гостиные дворы — караван-сарай в Астрахани, оригинальные по композиции церкви Николая (1781—1783)

в Новом Нахичеване и Аменапркич (конец XVIII в.) в селе Топты и др.

Основываемые армянами в конце XVIII века поселения под влиянием русской градостроительной культуры стали получать планировку в виде наложенной на местности прямоугольной сетки улиц. Отдельные сооружения, в особенности монументальные, выполнялись с использованием форм русской архитектуры конца XVIII века, например церковь Воздвижения Креста (1779) в Москве. Иногда их авторами выступали русские зодчие: Ю. Фельтен был строителем церкви Екатерины (1779) в Петербурге, И. Старов — храма Григория Просветителя в Новом Нахичеване (1783—1807, *илл. 371*). Многие детали, например орнаментированные хачкары, некоторые элементы объемно-пространственной композиции и декоративного убранства, а также армянские надписи придавали определенное своеобразие этим зданиям.

Строительство в коренной Армении не получило такого развития, какое имело место в армянских поселениях в России. В первой четверти XVIII века в условиях мирной жизни еще продолжали процветать ремесленное производство, торговля и архитектура, однако в дальнейшем из-за непрерывных войн строительство почти прекратилось.

Сооружения в основном возводились из грубо околотого камня, сырцового и обожженного кирпича. В редких случаях в монументальных постройках применяли чисто отесанный камень. Перекрытия, как правило, делались плоские из дерева, реже — сводчатые из камня и кирпича.

Градостроительство XVIII века характерно поддержанием поселений в относительно благополучном состоянии. В сельских местностях продолжала господствовать стихийная застройка, террасообразная на горных склонах и сплошная на ровных участках.

В связи с частыми войнами немало внимания уделялось крепостям, среди которых наиболее показательна стратегически выгодно расположенная резиденция Давид-бека — Алидзор. Значительную роль в обороне Карабаха сыграли укрепленные линии (сигнахи), расположенные вдали от населенных пунктов: большой сигналах на склонах горы Мрав и малый — в Варандской



371. И. Старов. Церковь Григория Просветителя в Новом Нахичеване. 1783—1807 гг.

области, в крепости Шуша и к юго-западу от нее — в Кирсинских горах. В качестве укреплений использовались также монастыри. Очевидно, с этой целью вокруг церкви Рипсима в Эчмиадзине в 1779 году была сооружена высокая ограда с башнями из сырцовых кирпичей на каменном основании.

Городские и сельские усадьбы XVIII века имели более замкнутый, чем ранее, характер планировки и скученное расположение жилых и хозяйственных строений. Взаимное расположение усадеб также делалось более компактным. Относительно благоустроенными были жилища зажиточных слоев населения. Они возводились более капитально, иногда из тесаного камня. В помещениях устраивались различные по величине и художественной отделке ниши, предусматривались крытые арочные галереи. Парадные комнаты разделялись устоями на части и перекрывались сводами (дом Мелика Бархударя в селе Тех, 1788). Глхатун — основная ячейка сельского жилища, перекрывался по древнему обычаю деревянным шатром. В больших глхатунах Зангезура перекрытия составлялись из

двух-трех одинаковых шатров, что придавало интерьеру величественность и импозантность. Оригинален дом Гарибжаняна в Карчкане (Западная Армения, конец XVIII — начало XIX в.), большое помещение которого перекрыто тремя, а малое — двумя шатрами. Богатую архитектурно-художественную отделку имели некоторые гоми-ода (жилое помещение при хлеве), например в селе Гандза.

Среди городских сооружений по-прежнему видное место занимали караван-сарай и бани.

Караван-сарай обычно возводились замкнутого прямоугольного типа (караван-сарай в Ереване, Ордубаде, Нахичеване). Главное внимание уделялось внутреннему двору. Устройство арочных галерей, иногда обходных одноэтажных, как в Эрзеруме, или двухэтажных, как в Ерзинджане (верхняя легкая, деревянная), придавало двору художественную выразительность. Среди интерьеров показательно главное помещение караван-сарая Эрзерума, решенное в формах армянского глхатуна (илл. 372). Оригинальные деревянные опоры поддерживают перекрытие, составленное из деревянных балок в виде двух усеченных пирамид. Верхний свет придает особую импозантность помещению.

В городских банях XVIII века раздевальня с обязательным посередине фонтаном и главный купальный зал — наибольшие по площади помещения своей архитектурной формой связаны с народным жилищем.

Инженерные сооружения, почти не получившие дальнейшего развития, только содержались в пригодном для эксплуатации состоянии. Дороги ремонтировались, мосты восстанавливались (мосты селений Гямрез, Аревик, Чай-Гошан, Егитапы и др.). Редко возводившиеся новые мосты, как и ранее, были арочными, небольшого пролета, из грубо околотого камня (мосты села Ванк и между селениями Личк и Тагамир через реку Мегри). Иногда грани арки моста выкладывались из правильных квадров (мост села Личк). Как исключение, возводились крупные мосты из чисто отесанных квадров, например пятиарочный мост 1706 года в Ошакане через реку Касах — выдающееся инженерное сооружение Армении (илл. 373). Он перекинут с высокого левого берега на низкий правый, что определило уклон проезжей части, форму, число и высоту арочных пролетов. Верхнее очертание моста имеет перелом над наибольшей крайней слева аркой, возведенной над основной частью русла реки. Силуэт моста гармонично согласован с окружающим горным пейзажем.

Широкое распространение по-прежнему имели жизненно необходимые водяные мельницы, маслобойни, винодельни. Своеобразны, например, каскадно размещавшиеся мельницы в селениях Кош и Карпи, монастырская маслобойня в Татеве или маслобойня, вырубленная в скальном массиве в селе Хндзореске.

Культовые сооружения Армении XVIII века в основном лишь реставрировались (церкви Ангехакота). Некоторые из них, например церковь монастыря Хорвирапа, перестраивались. Новые культовые сооружения — единичны. Таковы часовня в Норадузе (1714), церкви Аствацацин в Егварде (Капанский район, 1700), Ованнеса в Ереване (1708—1710), Аствацацин в Эчмиадзине (1777), Товмас Аракяла в Франганце (XVIII в.) и др.

Городские церкви более монументальны, чем сельские, и возводились из чисто отесанного камня. Рас-



372. Караван-сарай в Эрзеруме. Интерьер главного помещения. XVIII в.

пространение имели в основном трехнефные (церковь Ованнеса в Ереване), реже купольные (церковь Аствацацин в Эчмиадзине) базилики. Мелкие сельские церкви строились по типу сводчатого зала. Декоративное убранство церквей было менее богато, чем в XVII веке. Интерьеры, как правило, штукатурились. Взамен орнаментальной резьбы по камню применялась фресковая роспись, которой покрывали и интерьеры древних сооружений. Показателен собор Эчмиадзин, дважды расписанный в XVIII веке.

Гавиты (притворы) возводились изредка, да и то в южной части Армении. Лучшим считается гавит 1763 года церкви Святого Креста на острове Ахтамар озера Ван. Это невысокое, четырехстолпного типа сооружение, перекрытое сводами и плоским куполом.

Изредка возводившиеся колокольни по традиции ставились вплотную к западному фасаду. Колокольня 1790 года церкви Рипсима в Эчмиадзине (илл. 374) имеет вид облегченной кверху двухъярусной вышки, завершенной восьмиколонной ротондой.

Строительство в монастырях в основном ограничивалось восстановительными работами. В Татеве были заново отстроены части ограды с башнями, дом насто-

ятеля, школа, трапезная и ряд подсобных помещений. В монастыре Эчмиадзин построены трапезная (1713), здание католикосата (1738—1741) и двухэтажная гостиница (середина XVIII в.).

В армянской архитектуре XVIII века, развитие которой протекало в тяжелых условиях борьбы с иноземными завоевателями, усилия строителей были направлены на сохранение многовековых национальных традиций.

Армянское изобразительное искусство в XVIII веке продолжало развиваться по-прежнему как искусство, связанное с церковью и религиозной тематикой. И тем не менее, возможно, потому, что церковь в тех исторических условиях в Армении была единственной силой, организующей, сплачивающей нацию, искусство это оставалось живым, обогащалось новыми особенностями. Наиболее примечательны в нем поиски большей жизненной конкретности и национальной характерности образов.

Наращение черт реализма в армянском искусстве началось еще в творчестве художников Новой Джу-



373. Мост через реку Касах в Сшакане. 1706 г.

ги¹⁵⁵ и было продолжено в XVIII веке главным образом деятельностью семьи художников Овнатанянов.

Родоначальник этой семьи — Нагаш Овнатан («нагаш» — означает «художник»). Уроженец села Шорот близ Акулис (ныне Нахичеванская АССР), сын священника и каллиграфа, Нагаш Овнатан рано приобретает известность и притом не только своей деятельностью художника, но и как поэт-ашуг. В начале 80-х годов XVII столетия он работает в Ереване, где расписывает несколько церквей, восстановленных после землетрясения 1679 года, затем переезжает в Тбилиси. Есть основание считать, что он был в Персии, а затем на Западе¹⁵⁶. В конце второго десятилетия XVIII века при католикосе Аствацатуре Амаданци¹⁵⁷ его привлекают к украшению Эчмиадзинского собора. Древнейший армянский храм, построенный еще в начале IV столетия, за многие века своего существования неоднократно подвергался перестройкам, но живописью до тех пор не был украшен¹⁵⁸. Немногое из того, что было исполнено Нагашем Овнатаном для Эчмиадзинского собора, сохранилось в наше время. Ему принадлежат три фрагмента сюжетной росписи. Один из них, с коленопреклоненными царем Трдатом, его женой Ашхен и сестрой Хосровадухт (*илл.* 375), относится к легенде о «Явлении ангела Григорию Просветителю с повелением от бога не оставлять патриарший престол»¹⁵⁹. Другой фрагмент изображает коленопреклоненного

воина, по-видимому, он также относится к сцене явления ангела Григорию Просветителю. Третий фрагмент — голова святого с нимбом.

Кроме фрагментов сюжетной композиции, сохранились места фрагменты орнаментально-декоративной росписи, принадлежащие Нагашу и состоящие из цветочных мотивов с преобладанием красного цвета и обильной позолоты. Они были обнаружены на сводах, на барабане и других местах во время реставрационных работ в соборе в 1956 году под слоем позднейшей росписи, исполненной в 80-х годах XVIII века внуком художника О. Овнатаняном. За то, что автором этих как сюжетных, так и орнаментально-декоративных фрагментов был Н. Овнатан, говорит тот факт, что они исполнены темперой, тогда как все остальные художники Овнатаняны работали маслом. Особенно велико значение сюжетных фрагментов: в них выявился отход от старых условных приемов исполнения и сказались новые, реалистические начала. Эти начала в XVIII веке получили развитие в живописи потомков художника — двух его сыновей, а затем внука, продолжавших работать по украшению Эчмиадзинского собора.

Был ли Нагаш Овнатан исключительно церковным художником? Некоторые из его стихотворений дают основание считать, что он писал также и портреты. Однако возможно, что эти строки лишь поэтическая вольность, не соответствующая действительности. Во



374. Колокольня церкви Рипсима в Эчмиадзине. 1790 г.



375. Нагаш Овнатан. Царь Трдат, Ашхен и Хосровадухт. Фрагмент росписи Эчмиадзинского собора. Темпера. Начало XVIII в.

всяком случае, нет ни одного портрета, который можно было бы приписать Нагашу Овнатану.

В числе живописцев, участвовавших в украшении стен Эчмиадзинского собора живописью, называют видного церковного деятеля Степаноса Леаца (1609—1689), которому приписывают без достаточных оснований изображения апостолов, некогда находившиеся на сводах собора у западного входа. Сохранилось пять из этих изображений. Фигуры апостолов написаны рукой опытного художника, но лишенного индивидуальности и вовсе не связанного с традициями армянской живописи. Возможно, что изображения апостолов, приписываемые Степаносу Леацу, были привезены им из Львова (что и послужило впоследствии основанием для сложения легенды о нем как о художнике), а их автором мог быть какой-либо художник-армянин, проживавший во Львове. Что же касается Степаноса Леаца, то впервые в литературе упоминание о нем как о художнике исходит от епископа Шахатуняна¹⁶⁰. Это ошибочное показание человека, жившего почти двумя столетиями позже Степаноса Леаца, было принято на веру и существует до сих пор¹⁶¹. А между тем имеет-

ся показание современника Леаца — историка Араке-ла Даврижеци, хорошо его знавшего и много лет вместе с ним проживавшего в Эчмиадзине¹⁶². Отмечая разнообразную деятельность Леаца как ученого-монаха, богослова, переводчика ряда церковных книг с латинского на армянский, Аракел Даврижеци ни словом не обмолвился о нем как о художнике. Это умолчание современника является свидетельством того, что Степанос Леаца не был художником. Вызывает сомнения и то, что с именем Леаца связывают лишь изображения апостолов, другие же его работы неизвестны¹⁶³.

Второе поколение семьи Овнатанянов — сыновья Нагаша Акоп Старший (в отличие от другого представителя этой семьи, известного портретиста XIX в., тоже Акопа) и Арутюн. Сведения о жизни братьев еще более скудны, чем об их отце. Доподлинно известно, что они оба работали в районе Арагатской долины и в самом Эчмиадзине. В 1730 году они расписали храм в селе Карапет в Ерзнга (ныне Нахичеванская АССР, от этой росписи мало что сохранилось). В 1739 году братья Овнатаняны работали в Эчмиадзине. Есть все основания считать, что ими была исполнена орнаментальная роспись парадных покоев католикоса. Последняя сохранилась до наших дней и состоит из орнаментально-цветочных украшений, несколько напоминающих аналогичную роспись Эчмиадзинского храма, но более пышных. Акопу и Арутюну Овнатанянам принадлежит, о чем можно судить по книге «Джамбр»¹⁶⁴, роспись на мраморных плитах алтарного выступа Эчмиадзинского собора — изображение двенадцати апостолов с Богородицей посередине¹⁶⁵. За два с лишним столетия эта роспись неоднократно переписывалась, и в настоящее время можно говорить лишь об общем ее замысле. Богородица с младенцем Христом на руках и апостолы написаны каждый изолированно друг от друга, будучи отделены простенками, заполненными изображением кипариса, а в верхней части — живописным полуарочным обрамлением.

Из того же «Джамбра» мы узнаем, что при католикосе Абрааме Мшеци (1730—1734) был дан большой заказ на картины для Эчмиадзинского собора. Согласно другому источнику — «Давтару», являющемуся описью картин Эчмиадзинского собора и составленному при католикосе Симеоне в 1776 году, в соборе имелось к тому времени 88 картин.

Как «Джамбр», так и «Давтар» — основные документы о картинах Эчмиадзинского собора. Несмотря на отсутствие в них имен исполнителей, представляется несомненным, что Арутюн и Акоп авторы картин, упомянутых в «Давтаре», за исключением лишь изображений апостолов, ошибочно приписанных С. Леацу. В отличие от предалтарной росписи на мраморных плитах картины для Эчмиадзинского собора писались Акопом и Арутюном Овнатанянами отдельно, но установить авторство каждого из братьев представляется затруднительным. Нельзя забывать, что Акоп и Арутюн прошли одну и ту же школу и в своей художественной практике были тесно связаны. Хотя им приходилось писать картины на различные сюжеты, у них были одни и те же приемы изображения и трактовка образов Богородицы, Христа, ангелов и т. д., а также деталей картин. Особенно заметен, например, постоянно повторяющийся прием исполнения облаков, условно написанных, шарообразных, которые,



376. Арутюн Овнатяня. Прославление Богоматери. XVIII в.



377. Арутюн Овнатянян (?). Богоматерь. Правая часть диптиха «Благовещение». Роспись Эчмиадзинского собора. XVIII в.

будучи соединены друг с другом, составляют как бы цепь. Размещение этих шарообразных облаков в картине диктовалось не столько сюжетной необходимостью, сколько соображениями композиционного характера. Обычно облака окружают фигуру на некотором расстоянии от нее, чем подчеркивается ее значение. Показательна в этом отношении картина «Богоматерь с Григорием Просветителем и св. Степаносом», в которой все три основные фигуры окружены цепью шарообразных облаков.

Братья Овнатяняны не владели приемами передачи пространства. Все фигуры у них в основном изображались на переднем плане, исключения были редки. При исполнении картин на евангельские и ветхозаветные сюжеты они использовали готовые композиционные решения с аналогичных полотен западных мастеров («Благовещение», «Поклонение волхов», «Тайная вечеря» и др.), что в еще большей степени затрудняет атрибуцию их работ. Лишь благодаря имеющимся в «Давтаре» припискам, относящимся к картинам «История Эчмиадзина» и «Прославление Богоматери», указывающим, что картины эти являлись заказом католикоса Симеона (1763—1780), представилось возможным определить приблизительное время их исполнения (то есть после 1763 и до 1776 г., когда был составлен «Давтар»); это, в свою очередь, позволило установить и имя художника. В те годы уже не было в живых Акопа Овнатяняна¹⁶⁶. Следовательно, автором этих картин мог быть лишь Арутюн Овнатянян. Первая из них — «История Эчмиадзина» не сохранилась, есть лишь копия с нее, находящаяся в настоящее время в покоях католикоса в Эчмиадзине. Что же касается второй — «Прославление Богоматери» (илл. 376), то это единственная достоверная работа Арутюна Овнатяняна и лучшая среди дошедших до нас работ, исполненных для Эчмиадзинского собора. Богоматерь, в гиматии и мафории, с молитвенно сложенными руками, с нимбом и сиянием вокруг головы, изображена во весь рост, стоящей на диске луны. Цепь шарообразных облаков окружает ее фигуру. Сверху над головой Богоматери, отделенная такой же идущей полукругом цепью облаков, помещена новозаветная Троица. У ног Богоматери расстилается пейзаж с двадцатью пятью аллегорическими уподоблениями Богоматери. За исключением луны и солнца, переданных условно в виде женского и мужского лиц, остальные уподобления — цветок полевой, голубь и т. д. изображены совершенно реально.

Определение авторства Арутюна Овнатяняна в отношении картины «Прославление Богоматери» позволяет приписать ему же и несколько других картин Эчмиадзинского собора: «Богоматерь на престоле», «Поклонение волхов», «Благовещение», «Богоматерь с мертвым Христом на коленях» и др.

Уже при самом поверхностном ознакомлении с работами, исполненными братьями Овнатянянами, нельзя не заметить в них западного влияния. У нас нет сведений о пребывании Акопа и Арутюна, подобно их отцу, в Европе, но оно вполне допустимо.

Влияние западного искусства могло иметь место не только при непосредственном с ним ознакомлении, в какой-то мере оно доходило через поздние — XVII века — рукописи с миниатюрами, изображающими евангельские и ветхозаветные сцены. Исполненные в ар-

мянских колониях, они несли с собой воздействия Константинополя, Львова и других культурных центров. Эти влияния шли также через печатные, украшенные гравюрами армянские церковные книги, издававшиеся с XVI века в Амстердаме, Венеции, и через отдельные гравюры, доходившие до Эчмиадзина.

Помимо сходства композиций, реалистических черт в трактовке фигур, пейзажа, животных, птиц, различных предметов, показательны также и то, что изображаемая на этих картинах архитектура — западная, а не армянская. В то же время колорит, армянский типаж, наличие во всех этих работах ряда архаических для XVIII века черт и некоторые приемы, как, например, трактовка нимбов вокруг голов святых, условное изображение облаков в виде шаровидных образований, — все это выдает руку местного художника.

В композиции «Благовещение» (илл. 377) западное влияние настолько сильно, что можно с полным основанием считать, что картина написана непосредственно с западного оригинала, лишь армянский типаж и трактовка облаков выявляют ее армянское происхождение. Как это часто встречается в западноевропейской живописи, «Благовещение» состоит из двух отдельных картин узкого, удлиненного формата: на одной — дева Мария, на другой — архангел Гавриил. Западное влияние сказывается здесь во всем: и в помещенных в нижних частях картин парных изображениях пророков со свитками в руках и в трактовке одежды, особенно девы Марии, со множеством спускающихся до пола складок.

Значительно это влияние и в «Поклонении волхвов» (илл. 378), начиная с композиции, одеяний, пейзажа и архитектуры, при сохранении, однако, армянского типажа. Что же касается картины «Богоматерь с мертвым Христом на коленях» («Семь ран Богоматери»), то она по композиции повторяет знаменитую «Pieta» Микеланджело с той лишь разницей, что фигура Христа, лежащего на коленях Богоматери, написана в обратном расположении, то есть слева направо, чем подтверждается использование художником гравюры со скульптуры Микеланджело. Семь мечей, пронзающих сердце Богоматери, аллегорически представляют ее страдания; в верхней части картины в семи картушах помещены сцены из жизни Богоматери. К сожалению, эти сцены настолько стерлись, что невозможно установить даже, какие именно сюжеты использованы художником.

Влияние западного искусства можно усмотреть и в двух парных картинах «Тайная вечеря» и «Омовение ног». В первой картине фигуры двенадцати апостолов и Христа расположены вокруг стола и разбиты на группы, по два в каждой, за исключением центральной, состоящей из четырех. Иуда традиционно написан в профиль, для симметричности также в профиль дан сидящий рядом апостол. В «Тайной вечере» апостолы оживленно беседуют между собой, ни в них, ни в образе Христа нет той взволнованности, которая могла быть вызвана словами учителя о предательстве одного из учеников. Иначе выглядят те же апостолы в картине «Омовение ног» — в их лицах переданы разнообразные душевные состояния. В том же «Давтаре» католика Симеона среди помещенных в списке, а следовательно, написанных братьями Акопом и Арутюном Овнатанянами картин, есть «Жертвоприношение Ноя»



378. Арутюн Овнатанян (?). Поклонение волхвов. XVIII в.



379. О. Овнатанян. Давид Анахт (Непобедимый), известный армянский философ раннего средневековья. XVIII в.

(илл. 380) и «Жертвоприношение Авраама» (илл. 381), парные, имеющие удлиненный формат.

Преемником братьев Овнатанянов был сын Акопа — Овнатан, художник третьего поколения этой семьи. Он работал в 80-х годах XVIII столетия, и на его долю выпала большая часть заказов Эчмиадзина. Заказчиком О. Овнатаняна был самый энергичный среди католикосов — Гукас, который с 1780 по 1799 год возглавлял армянскую церковь. При нем О. Овнатаняном в 1785—1786 годах были заново расписаны стены и своды собора в Эчмиадзине взамен пострадавшей от сырости росписи, исполненной Нагашем Овнатаном. Но этим не ограничилась деятельность Овнатана в Эчмиадзине. По заказу католикоса Гукаса он исполнил большое количество картин на евангельские, ветхозаветные сюжеты, а также ряд изображений деятелей церкви и представителей армянской средневековой культуры — Мовсеса Хоренаци, Навума, Давида Анахта (Непобедимого) — илл. 379, Нерсеса Шнорали и др. В исполнении этих портретов принимал участие еще один художник, работы которого весьма отличаются своим светлым серебристым колоритом от темных по живописи и контрастных портретов О. Овнатаняна. Этому неизвестному художнику принадлежат изображения Григория Просветителя, Аристакаса (илл. 382), Усика, Месропа Маштоца. Общее количество картин и изображений, исполненных по заказу католикоса Гукаса, составляло не менее 120, то есть значительно превышало то, что было сделано предшествующими патриархами. Хотя число выполненных О. Овнатаняном работ было достаточно велико, но и об этом художнике мы не имеем в настоящее время полного представления, ибо его картины плохо сохранились. В сравнительно лучшем состоянии дошли упомянутые выше изображения деятелей церкви и средневековой культуры. Это фигуры в натуральную величину, прямо стоящие во весь рост, с лицом почти в фас, с нимбом, в торжественных позах, изображенные на фоне драпировок и колонн.

В конце XVIII века все внутренние стены Эчмиадзинского собора были украшены как орнаментальной живописью, так и сюжетными композициями: картинами евангельского, ветхозаветного и историко-церковного содержания, а также портретами церковных деятелей. В таком виде храм существовал до конца XIX века, когда по распоряжению католикоса Хримяна все картины были сорваны и убраны, отчего они значительно пострадали. До нас дошла примерно треть всех имевшихся работ и притом в плохом состоянии. Поэтому сейчас трудно получить полное представление об этом важном переходном периоде в истории армянского искусства, периоде становления новой реалистической армянской живописи.

Рассмотренными выше работами художников еще не исчерпывается армянская церковная живопись XVIII века. Мы не коснулись иконописи. Армянская церковь не знала в древности иконописи, как ее понимали в византийском, русском искусстве, на Балканах. Церковные картины, исполнявшиеся Овнатанянами, также не были иконами, они были наклеены прямо на стены и скорее заменяли собой росписи. Армянские иконы появились только в XVIII—XIX веках и писались не на дереве, а на холсте. Поздно появившись, они не имели той строгой иконографии, которой при-



380. Акоп (старший) Овнатаян (?). Жертвоприношение
Ноя. XVIII в.



381. Акоп (старший) Овнатаян (?). Жертвоприношение
Авраама. XVIII в.



382. Неизвестный художник. Католикос Аристакеc. XVIII в.

держивались иконописцы других школ. Несмотря на ограниченное количество армянских икон и их совершенную неизученность, все же представляется возможным установить некоторые положения. Большая часть этих икон связана с почитанием Богоматери. Обычно было изображение Богоматери с младенцем Христом на руках, напоминающее столь распространенные в русской иконописи композиции типа «умиление» и «одигитрия». Иногда эта композиция усложнена добавлением фигур Иоанна Крестителя, св. Степаноса и других святых (илл. 383). По характеру исполнения армянские иконы можно разбить на две группы. Первая группа — иконы, принадлежавшие художникам, прошедшим определенную профессиональную выучку. Возможно, что в числе таких иконописцев были и художники Овнатяны. Сохранилась одна икона, принадлежащая художнику четвертого поколения семьи Овнатянов, Мкртуму, — «Аштаракская Богоматерь». При исполнении этой картины-иконы художник использовал гравюру с «Мадонны» Рафаэля из собрания Макинтоша, внося ряд существенных изменений и «арменизировав» ее. Ему принадлежат также девять изображений армянских царей, отличающиеся друг от друга лишь деталями одеяний. Мкртуму ошибочно приписывают ряд портретов¹⁶⁷. Часть этих портретов — католикоса Ефрема, С. и Ш. Гургенбекян, С. Андроникашвили — ранние работы родоначальника армянской портретной живописи Акопа Овнатяна, исполненные в 30-х годах XIX века.

Большой интерес представляет вторая группа икон, которые надо рассматривать как произведения народных мастеров. Эта народная линия характеризуется архаичностью, монументализмом и своеобразием иконографии, даже отдаленно не напоминая никакие иконографические образцы. Известно несколько таких икон. Интересна икона с изображением почитаемого в армянской церкви св. Саркиса, едущего на коне с младенцем Христом. Уравновешены по композиции и не лишены выразительности упрощенные по рисунку иконы Богоматери с Христом на коленях со стоящими по сторонам от нее Иоанном Крестителем и св. Степаносом и Богоматери с младенцем, Григорием Просветителем и двенадцатью апостолами. Но самой примечательной среди этого небольшого количества икон является Богоматерь с младенцем Христом, держащим крест, и апостолами Петром и Павлом (илл. 384). Это одно из своеобразнейших произведений армянской иконописи и всей армянской живописи рассматриваемого времени (о датировке иконы, правда, трудно говорить со всей определенностью: она могла быть написана и в конце XVIII — начале XIX в.). При сравнительно небольших размерах икона поражает своим исключительным монументализмом. Когда видишь это произведение в репродукции, то представляется, что перед нами изображение, занимающее огромную стену. Но значение этой иконы не только в ее монументальности; автор обладал всеми качествами большого художника, мастерски владеющего композицией. Великолепно связаны между собой и уравновешены фигуры Богоматери и апостолов, безупречное чувство ритма проявлено художником в передаче таких деталей, как складки одежды. И наконец, перед нами большой живописец с пониманием декоративных возможностей цвета. Художник пользуется очень ограниченной палитрой,



383. Неизвестный художник. Богоматерь с младенцем, Григорием Просветителем, Иоанном Крестителем и двенадцатью апостолами. XVIII в.



384. Неизвестный художник. Богоматерь с апостолами Петром и Павлом.
XVIII в.



385. Неизвестный художник. Портрет молодой женщины с сыном. XVIII в.



386. Оклад евангелия. Серебро. XVIII в.

состоящей в основном из желтых, розовых, голубых, синих красок. Просто и лаконично по рисунку изображена спинка кресла Богоматери, покрытая тканью с узором из веток с цветком (по изысканности цвета эта икона словно предвосхищает живопись Сарьяна).

Армянская иконопись, как уже говорилось, — еще недостаточно изученная область, она еще ждет своего исследователя.

Существовала ли в рассматриваемое время, помимо церковной и декоративно-орнаментальной, также светская живопись, и в частности портретный жанр? Рассмотренные выше «портреты» церковных деятелей и представителей армянской культуры в счет не идут, так как это были вымышленные изображения, а не портреты в обычном понимании. Можно допустить, что и Н. Овнатан и его внук О. Овнатанян, будучи придворными художниками грузинских царей, могли писать их портреты. Но точных данных об этом факте мы не имеем.

В собрании Государственной картинной галереи Армении есть один портрет, который можно отнести к XVIII веку. Это портрет молодой женщины с сыном, несколько упрощенный в рисунке, но довольно выразительный по характеристике (илл. 385). Возможно, что это единичная, случайная работа. Подлинное зарождение портретной живописи в Армении следует отнести, как это и считалось ранее, к 30-м годам XIX века.

Декоративно-прикладное искусство армян развивается в XVIII столетии и на территории Армении, и в Тбилиси, и в Константинополе, и в новых поселениях эмигрантов из коренной Армении — в Индии, Иране, Астрахани и Москве, в городах Украины и Польши, в Молдавии, Болгарии, Румынии, Греции и т. д. Крупными центрами прикладного искусства самой Армении были Ван, Карин (Эрзурум), Ереван.

Особым богатством отличается продукция цеховых организаций, существовавших во всех городах с армянским населением. Благодаря дарственным надписям на изделиях удается выяснить дату, место их изготовления, мастеров. Выявляются контуры локальных школ, особенности их творчества, почерк мастеров.

В одних отраслях декоративно-прикладного искусства больше чувствуются древние традиции, в других — сказывается знакомство с искусством европейских стран, со стилями барокко и рококо. Как общую тенденцию здесь нужно отметить щедрость декорирования, нарядность, сообщающие изделиям жизнерадостный характер.

В изделиях из металла сохранились орнаментика и национальный стиль прошлых веков. Техника та же: литье, чеканка с гравировкой, ковка, чернение, филигрань, иногда двухслойная, наподобие резьбы хачкаров. Очень эффектны немногочисленные изделия, выполненные аппликацией металла на металл — басмой. Эмальерное искусство в описываемое время получает более широкое распространение как в светских, так и в церковных изделиях, несколько образцов которых хранится в Эчмиадзине. Хороши работы из золота с драгоценными камнями и жемчугом. Красивы народные украшения из серебра и простых сплавов: пряжки, пояса, браслеты, головные плоские чаши с привесками, ожерелья с фигурами рыб, птиц, крестами, знаками солнца, а также кольца, нагрудные украшения из птичьих фигур, полые узорные металлические бусы, пуговицы и многое другое. Большим разнообразием отличаются украшения из тончайшей филигрании, плетенки с накладными камнями, эмалью с цветочными мотивами, зернью; золотые бусы и жемчуг были распространены в ширакском, каринском национальном уборе.

Медная посуда — кувшины, чаши, круглые и овальные блюда, а также лампы, подсвечники, кадила и многое другое, выполненные в самой разнообразной технике, отмечены богатством и ясной композицией орнамента. Их структура и ритм узора близки изделиям других отраслей декоративного искусства. Среди лампад много серебряных, узорных. Они украшают интерьеры храмов и богатых домов.

Сохранилось особенно много церковных изделий — чаш, окладов (илл. 386), крестов, мощехранилищ, наверший посохов и т. д. Многие навершия посохов являются шедеврами ювелирного искусства; они состоят из рельефных металлических изображений земного шара, креста, змей, голубя и украшены драгоценными камнями¹⁶⁸.

Выделяется находящийся в Эчмиадзине серебряный посох 1798 года работы армянских мастеров из Смирны, весь покрытый растительными узорами, с дарственной надписью.

В украшении окладов рукописей, как и во всей металлопластике XVIII века в целом, довольно опреде-



387. Церковная завеса. Набойка. XVIII в.



388. Полотенце с вышивкой. XVIII в.

ленно наметилась основная художественная струя, развивающаяся в русле народного творчества. Как и в предыдущие века, продолжают функционировать мелкие ремесленные мастерские, снабжающие население как утварью для домашнего обихода, так и изделиями для нужд церкви. Во всех этих произведениях находят свое выражение эстетические потребности народа. Вероятно, из подобных мастерских происходит целая группа окладов XVIII века, хранящихся в Матенадаране. Иногда в приписках к рукописям или на самих окладах упоминаются время и место их изготовления, а изредка и имя мастера.

При определенных частных отличиях можно установить основные стилистические и иконографические особенности этих памятников. Как правило, на лицевой стороне их изображено распятие, а на задней — Богоматерь с младенцем. Для лучших образцов характерны интуитивно прочувствованное равновесие между выступающими объемами и не тронутыми обработкой частями, смелость и живость отдельных элементов, чувство меры, позволяющее объединить все в компактное целое.

Оклады эти исполнены в технике чеканки, но с применением подчас и штриха. Видимо, мастера не спе-

циализировались на чеканке окладов, а работали в мастерских, изготавливавших утилитарные предметы быта, в украшении которых штрих играл активную роль.

Наряду с этой группой окладов, отмеченных чертами стойкой национальной традиции, встречаются в XVIII веке и образцы, свидетельствующие о проникновении западноевропейского влияния. Однако народным мастерам, как правило, не удавалась переработка этих форм, во многом им чуждых.

Особое место среди переплетов позднего времени занимают филигранные оклады. Уже само применение этой тонкой ювелирной техники к окладу, — то есть активному элементу оформления рукописей, который должен быть связан с ней всем своим образным строем, подготавливая читателя к восприятию текста, — говорит о том, что в этот период забывают о прикладном значении переплета. По всему своему образу филигранные оклады напоминают больше коробочки для драгоценностей, чем переплеты евангелий, и это впечатление не снимается даже фигуркой распятого Христа.

Но сама техника поражает блестящим мастерством, характерным для всей армянской ювелирной продукции в целом. Мелкая, утонченная фактура филигрании с зернью и разбросанными по полю драгоценными камнями создает стиль рафинированный и роскошный.

Хотя очень многие рукописи имеют металлические оклады, основная масса заключена в кожаные переплеты с тисненым орнаментом, а иногда и металлическими вставками с различными евангельскими изображениями или крестами.

Излюбленными мотивами тисненых орнаментов были крест на постаменте, звезды, всевозможные плетенки и розетки. Иногда орнаменты эти окрашивались. Интересен и другой распространенный декоративный прием: штыри, соединявшие доску переплета с кожей, снабжались крупными серебряными шляпками в виде шариков, которые и предохраняли предмет и создавали своеобразные узоры.

Гармоничность пропорций и четкость орнаментов, художественность и безупречное техническое мастерство делают эти скромные переплеты произведениями подлинного искусства.

Керамические изделия, особенно плитки, украшенные цветочным декором, сохраняя традиционный стиль армянской и восточной керамики, отражают влияния, идущие с Запада.

В архитектуре и во внутреннем убранстве армянского жилища дерево продолжает занимать заметное место. Деревянные колонны, поддерживающие тяжелую кровлю, покрываются красивой резьбой. Декоративно выразительны капители, напоминающие по форме каменные. Лари больших размеров для хранения зерна, хлеба, детские люльки, тахты и многие мелкие бытовые предметы, такие, как солонки, ложки, ступки, покрывались тонкой резьбой.

Орнаментальные узоры сохранили архаичные традиции бронзовых изделий и каменных хачкаров. Ореховое, грушевое, абрикосовое и персиковое дерево служило материалом для интарсии при выделке подносов, ваз, ларчиков, табакерок и пр. Инкрустация серебром, костью, перламутром украшала рукоятки, ножны оружия, поверхность музыкальных инструментов, посохи,

банную обувь и многое другое. Особенно богато инкрустировались храмовые двери; блестящим образцом этого искусства является Эчмиадзинская дверь 1721 года (Государственный музей истории Армении). Инкрустировались и патриаршие кресла (Эчмиадзин).

Высококачественное сырье, наличие местных минеральных и растительных красителей стимулировали выделку как простых, так и дорогих тканей. Наряду с местными у армянских мастеров встречаются узоры, напоминающие персидские, индийские, а также европейские образцы. Сохранились ткани из шерсти, шелка и хлопка со сложным узорным переплетением. Среди церковных тканей много парчовых и бархатных.

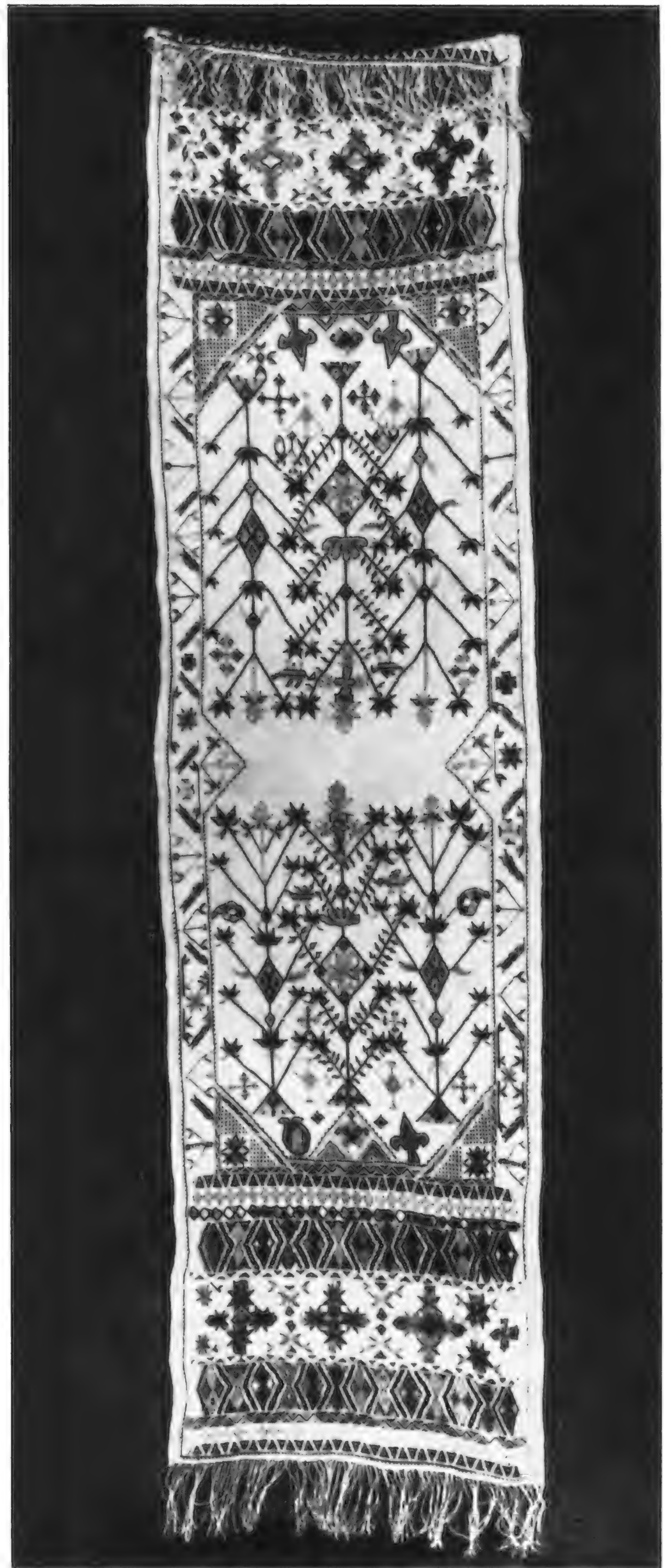
Благодаря деятельности армянских мастеров шелкоткачества широкую популярность получили, например в Польше и Белоруссии, восточные златотканые пояса. Расцвет этого тонкого ремесла в Станиславе и Слуцке (отсюда название этих поясов «слуцкие») связан с именами армянина Яна (Ованеса) Мажарского и его сына Леона. Высокого качества достигли пояса, изготовлявшиеся на фабриках Якова Пасхалиса (Акопа Арутюняна из Тогата-Евдокии), позже именовавшегося Якубовичем¹⁶⁹.

Большое распространение, как и в предшествовавшие века, имеет набойка. Ее применяли для головных платков, передников, одеял, скатертей и даже для монументальных церковных завес со сложными композициями. В Матенадаране имени Месропа Маштоца сохранились подклеенные на форзацах рукописей куски тканей, среди них и ряд уникальных набоечных XVII—XVIII веков. Набоекные доски изготовлялись для нескольких цветов, а также для сине-белого узора. Рисунок в набойках XVIII века делается более сложным, многообразным, линии более четкими, тонкими. Замечательны завесы XVIII века со сложными сценами. Иногда они исполнялись на красном или синем фоне (илл. 387). Набоекные рисунки иногда дорисовывали от руки.

Как в самой Армении, так и в зарубежных музеях (Вена, Лондон, Мюнхен) и частных собраниях сохранились армянские ковры, датируемые XVIII веком. Наиболее оригинальные и интересные по композиции «драконовые» ковры, где среди растительных узоров изображены фигуры сказочных драконов и других зверей. Эти узоры перешли на ковры XVIII века через XVI и XVII века. В Музее Виктории и Альберта в Лондоне находится ковер 1699 года с крупными медальонами и надписью на армянском языке, указывающей его исполнительницу — Гоар. Композиция этого ковра с некоторыми изменениями неоднократно повторялась в Армении в XVIII столетии и позже.

Изготавливались также безворсовые ковры-карпеты. В коврестной технике ткались и другие бытовые изделия: хурджины (переметные сумки), постельники и пр. Узоры коврестов состоят из украшенных ромбов, шестиугольников или приближающихся к ним геометризованных фигур. Композиции довольно сложны, в кайме ритмично повторяется какой-либо узор, напоминающий узоры хачкаров. Расцветка — бежево-коричневая, умеренная зелено-желтая, белая на сочном красном или синем фоне — выразительна и мягка.

Высокохудожественное шитье XVII века служило образцом и для XVIII столетия, но европейское влияние отразилось и на этой тончайшей области приклад-



389. Полотенце с народной вышивкой. XVIII в.

ного искусства, причем заметнее оно в изделиях цеховых организаций Константинополя и Смирны и несколько менее чувствуется в работах, изготовленных в Ереване, Тбилиси. Особенно много сохранилось церковных шитых изделий. Это маленькие поручи, воротники, а также ризы, омофоры, орари, покрывала, скатерти, хоругви, завесы и пр.¹⁷⁰

В Константинополе золотое шитье доходило до чрезмерной, почти скульптурной рельефности; оно перегружено блестками, канителью и всякой металлической мишурой, жемчугом и цветными камнями, что придает изделиям необыкновенную пышность, хотя порой они теряют от этого красоту. Шитье металлической нитью с драгоценными камнями в гнездах приближается к ювелирным работам.

Богато вышивками собрание Эчмиадзинского храма (илл. 388), куда в течение нескольких столетий поступали дары из разных мест Армении, а также из многочисленных зарубежных поселений. Среди подписных изделий, находящихся в Эчмиадзине, следует отметить отличающиеся художественностью работы монахини Рипсиме Мнцаканян, родом из Еревана; в ее изделиях сложные религиозные сюжетные сцены, окруженные цветочными узорами, безупречной тонкостью исполнения и расцветкой напоминают миниатюры.

Даже литургическая обувь богато расшита золотом, жемчугом, шелками, драгоценными камнями. С внутренней стороны обуви под ступней вышиты изображения дракона и скорпиона. Необыкновенной нежностью отличаются прозрачные «воздухи» с золотым шитьем — покрывала на дарохранительницы, потиры и пр. Как и в предшествующие века, имеются огромные шитые

золотом и цветным шелком завесы с изображением религиозных сцен и дарственными надписями, начертанными опытной рукой художника-каллиграфа.

В сюжетных вышивках выделяются изображения Богоматери, Христа, евангелистов, деятелей армянской церкви, царя Трдата и др. Лица, выполненные тончайшим шелком нескольких оттенков, имеют индивидуальное выражение и сохраняют возрастные и национальные черты. Если в прошедшие века в аналогичном шитье чувствовалось влияние художников-миниатюристов, то в XVIII веке скорее можно говорить о влиянии живописи художников семьи Овнатянянов.

Среди других работ до нас дошло полотно XVIII века с изображением древа жизни, парных птиц, вышитых счетной гладью и строчевыми швами (Дом народного творчества в Ереване). Народные вышивки свободны от западных влияний. Связанные с национальной одеждой и укладом народной жизни, они долго сохраняли свою самобытность, выразительную простоту и красочность (илл. 389). Традиционно повторяются и вышивальные швы и расцветка, где доминирует красный цвет.

Кружево также имеет большое распространение. Женщины знакомы с техникой вязания, плетения разнообразных кружев, но самые оригинальные кружева — это шитые иглой. Такие кружева входили в головные уборы каринской, ширакской, киликийской одежды. В кружевах, как и в хачкарах, сохранились вековые узоры. Художественное шитье, вышивка и кружево занимают в XVIII веке исключительное по значению и распространению место в сокровищнице культуры армянского народа.

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Историю Азербайджана XVIII века характеризует борьба азербайджанского народа против шахского Ирана и султанской Турции. Опустошительные военные столкновения Турции и Ирана на территории Азербайджана и непрекращавшиеся междоусобицы местных феодалов подрывали производительные силы страны, тяжело сказывались на развитии ее социально-экономической и культурной жизни.

В обстановке постоянной угрозы со стороны Турции и Ирана в Азербайджане усиливалась русская ориентация, и наиболее дальновидные правители и деятели культуры, такие, как Фатали-хан и Молла Панах Вагиф, стремились к установлению тесного союза с Россией. Этот период важен расширением азербайджано-русских экономических и политических связей.

В хозяйственной и культурной жизни Азербайджана некоторое оживление наблюдается во второй половине столетия в связи с образованием небольших государств-ханств. Благодаря возникновению нескольких новых городов и расширению части старых поддерживались торговля, ремесленное производство и искусство. Выдающийся поэт и прогрессивный государственный деятель Молла Панах Вагиф, известный лирик Видади и другие создают произведения, сыгравшие большую роль в дальнейшем развитии азербайджанской литературы. Развиваются различные виды народного творчества, ашугская поэзия особенно тесно связывается с народной музыкой, выявляется многообразие локальных архитектурно-художественных традиций.

Из-за напряженной военно-политической обстановки в первую половину XVIII века новые монументальные здания почти не возводились, наоборот, разрушались города и в запустении находились ранее созданные великолепные сооружения.

Во второй половине столетия положение несколько изменилось. Правда, и в это время монументальные здания не создавались. Экономически ханства были слабы, да и частые вторжения захватчиков и феодальные распри выдвигали перед зодчими иные задачи. Прежде всего необходимо было укреплять города, ставшие центрами ханств, и населенные пункты. Так возникли Панахабад (Шуша) и Шеки (Нуха); сравни-

тельно крупные сооружения появляются в Шемахе, Баку, Гандже, Нахичевани, Кубе.

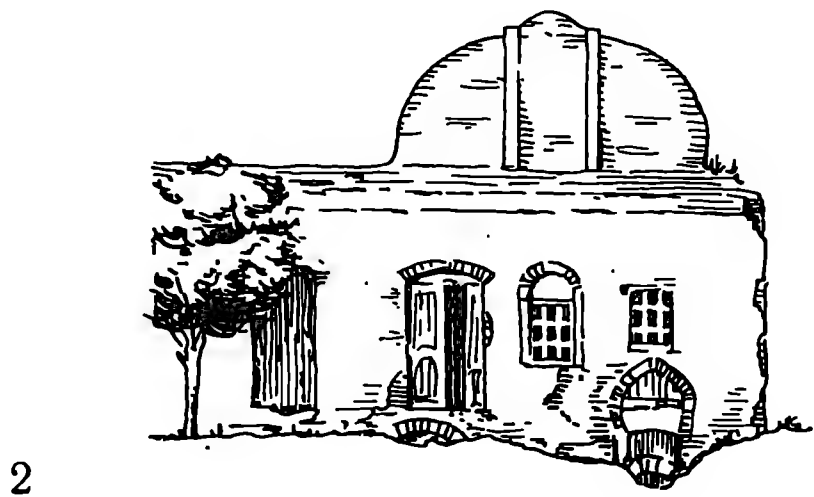
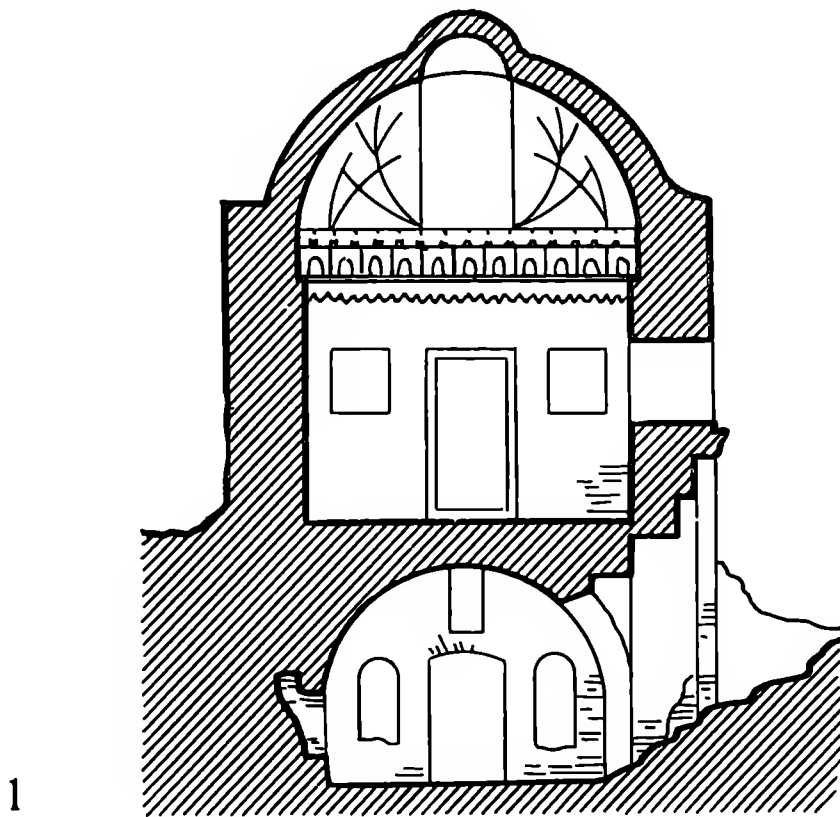
Для этого периода характерны не столько отдельные монументальные уникального характера здания, как это было в предшествующие эпохи, сколько строительство сравнительно небольших дворцовых и культовых сооружений. Положительной чертой архитектуры этого времени является ее связь с народным зодчеством. И хотя в целом архитектурное мастерство значительно снизилось, а строительная техника ничем не отличалась от применявшейся ранее, тем не менее народными мастерами было создано немало интересных, архитектурно выразительных произведений.

Состояние градостроительства страны характеризуют графические материалы (*илл. 390*) и описания путешественников. Составленные русскими инженерами в XVIII и начале XIX века планы Баку и Ганджи могут служить основными источниками сведений об этих городах. Наиболее ранний план Баку (1723) показывает, что город был обнесен двумя рядами стен и имел несколько ведущих в крепость ворот: трое находились на берегу моря, а двое — со стороны суши (Шемахинские сохранились до наших дней). По данным других планов и зарисовок, к концу XVIII века приморские крепостные стены уже были разрушены, а к северу от крепости возник и расширялся новый жилой район — байыр шехер, или внешний город. В это время в городе прокладывали дополнительные линии водопроводов, а в крепости и вне ее стен рыли колодцы-овданы.

Ганджа (нынешний Кировабад) к исходу XVIII века состояла из крепости и форштадта. Последний представлял не случайный конгломерат зданий, как в Баку, а сравнительно организованную застройку, включавшую крупный архитектурный комплекс, и был обнесен глинобитной стеной с башнями. Крепость окружали два ряда стен. В центре ее помещалась цитадель, служившая резиденцией хана. Вокруг внутренних дворов с фонтанами группировался сложный комплекс сооружений. Центром архитектурного комплекса форштадта была Джума-мечеть. Неправильной четырехугольной формы площадь (65 × 320 м) была обсажена деревьями, а ее стороны обстроены зданием мечети, сводчатыми торговыми рядами и другими соору-



390. С. Гмелин. Вид Баку. Рисунок. 1769 г.





392. Мавзолей Имамзаде в Нахичевани. XVIII в.

жениями. Восхищаясь городом, французский аббат Филипп Аврелий писал, что «персы называют эту поистине восхитительную провинцию не иначе, как цветником империи. Базары и рынки, расположенные в центре города,— самые красивые и самые великолепные из всех, какие я видел на Востоке»¹⁷¹.

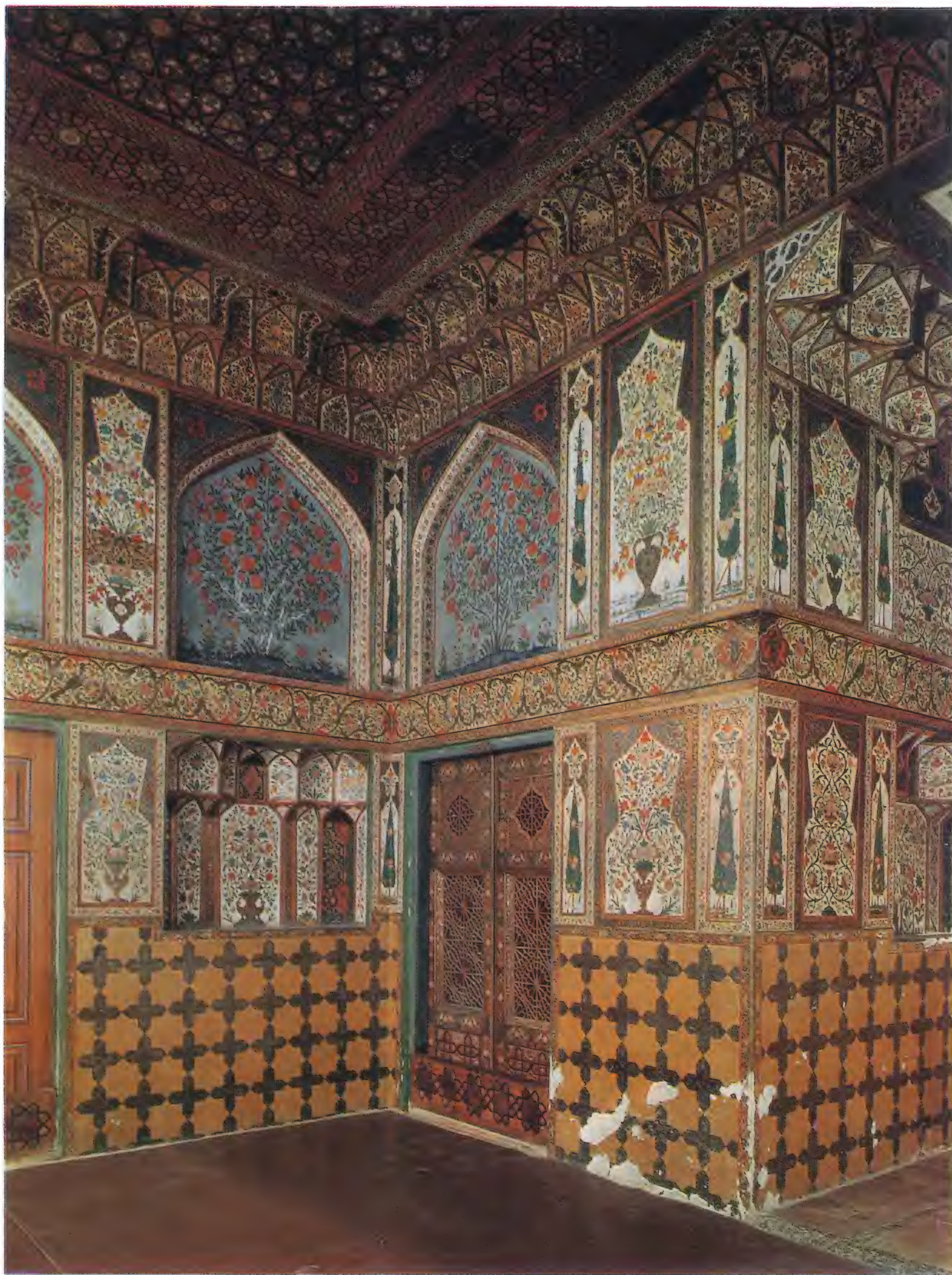
К концу XVII века утратила былое значение Нахичевань. Многие ее сооружения исчезли, а несколько позднее, в 1734 году, город привлек внимание Дюбуа де Монпере лишь «развалинами всех эпох». В XVIII веке центром города служила площадь, вокруг которой группировался ряд крупных сооружений, в том числе комплекс зданий мечети, мавзолей Момине-хатун, торговые ряды, ханская цитадель и др. Своей разбросанностью отличалась жилая застройка.

Развивались возникшие в XVIII веке города — Шеки (Нуха, перенесенная на новое место после разрушения селевым потоком в 1762) и Шуша (вначале — Панахабад, 1756). Строились также оборонительные сооружения: Шекинская и Шушинская крепости, оборонительные башни Закатальско-Белоканской зоны, ханская цитадель в Фит-Даге и крепость Аскеран.

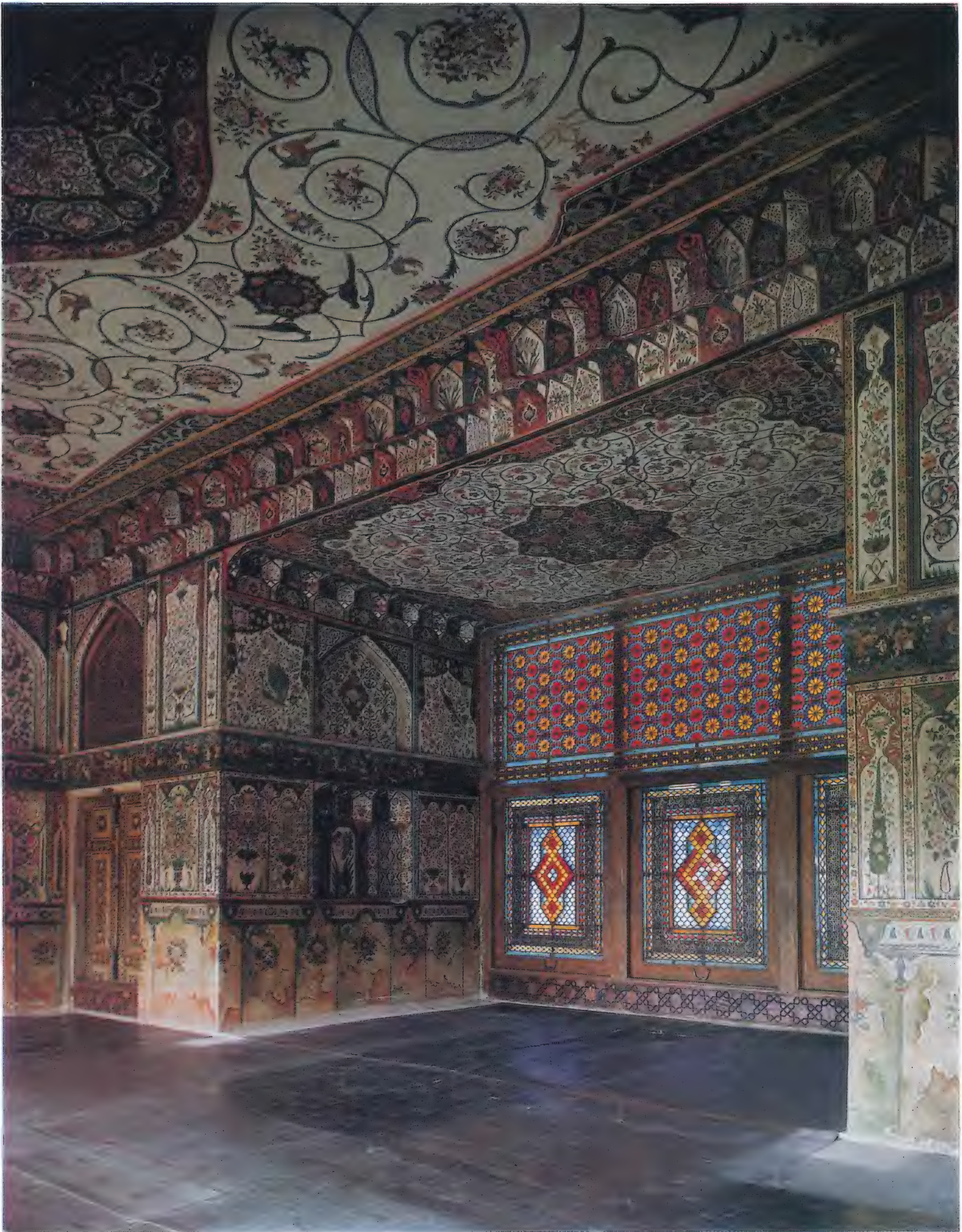
391. 1—2. Купольный дом в Гандже (Кировабад). Разрез и фасад. 3. Дом в селе Джары. Фасад. 4. Дом в селе Верхние Акулисы Нахичеванской АССР. Фасад. XVIII в.

Наиболее развитой и интересной областью азербайджанской архитектуры XVIII — начала XIX века было народное жилье. Особенности природно-климатических условий и социально-экономического развития различных районов, а также специфика строительных ресурсов определяли многообразие его видов и форм. Однако народные жилища обладали и общими для многих районов чертами: дом располагался в глубине закрытого двора, главный фасад его, как правило, был обращен внутрь двора; если жилой дом и выходил на улицу, то только глухими стенами. Показательны наличие айвана (эйвана), или крытого балкона, ориентация на юг главного фасада, широкое применение в интерьере жилых комнат своеобразной встроенной мебели: ниш для постельных принадлежностей (тахча), посудных полок (реф), каминов (бухары). Но эти общие черты и элементы в различных районах приобрели различную трактовку, поэтому народное жилье отличается многообразием форм и конструкций (илл. 391). Примечателен, например, характер покрытий. Так, жилые дома Апшерона имеют сводчатое покрытие, а Ганджи — купольное; в низменных районах покрытия плоские, а в нагорных местностях — скатные.

Основными видами жилья были дома типа карадам¹⁷², антовые, купольные с однорядным и двухрядным расположением помещений, с айванами и без них.



393. Дворец шекинских ханов в Шеки (Нуха). Зал первого этажа. XVIII — начало XIX в.



394. Дворец шекинских ханов в Шеки (Нуха). Зал второго этажа. XVIII — начало XIX в.

Наибольшее распространение получили различные разновидности антовых домов с айваном. Жилища бедных слоев населения — простейший вид антового дома — представляли собой небольшую комнату с айваном, глухие боковые стены которого служат своего рода антами. Усложненным видом являлись одно- или двухэтажные здания с П- и Г-образным расположением комнат. Подобная структура служила основой и крупных зданий, вплоть до сооружений дворцового характера.

Интересные образцы жилья XVIII века сохранились в Ордубаде, где сложился жилой дом полугородского типа. Дома зажиточных горожан отличались сложностью плана и характерным расположением помещений. Организующим звеном служит восьмиугольный или шестиугольный вестибюль, из которого входы — иногда до пяти — ведут в различные части дома. В первом этаже обычно располагались хозяйственные помещения и часть жилых комнат. Оформленный в виде портала вход в вестибюль представляет собой эффектный архитектурный акцент. Отличительная черта ордубадского жилья — наличие верхней гостевой комнаты — балахана. В архитектурном декоре основное внимание уделялось оформлению главного, дворового фасада, а также уличного портала. В убранстве интерьера широко применялись шебеке и стенная роспись. В качестве строительного материала применяли кирпич-сырец, а обожженный кирпич лишь в ответственных конструкциях — арках, сводах и т. д.

Для жилья Ганджи наиболее характерны купольные дома — гюмбезли эв. Квадратные в плане помещения обычно перекрывались стрельчатыми куполами, а прямоугольные комнаты — сводами. В купольных домах большое внимание уделялось убранству интерьера, в частности декоративным росписям купольных покрытий и фризových полос.

Интересны также жилые дома Закатальско-Белоканской зоны. Отдаленные друг от друга, они ставились вблизи оборонительных башен. Архитектура жилья тяготеет к монументальным формам. Применение в кладке стен крупного, грубо околотого булыжника и кирпича хорошо связывает ее с горным пейзажем. Глубоко затененные аркады веранд, своеобразный многоцветный рисунок каменно-кирпичной кладки, сочетание ее с красной черепицей и зеленью садов создают живописный облик жилого дома, присущий только этим районам. Его основным архитектурным акцентом является открытая веранда главного фасада с массивной аркадой, нередко двухъярусной или замененной на втором этаже деревянной колоннадой. Для некоторых домов примечательно наличие надвратных сооружений, служивших для защиты самого дома и придававших ему облик своеобразного замка. Жилые интерьеры этих районов отличает простота: в них отсутствуют посудные полки — реф, а нередко и ниши — тахча.

Благодаря единовременности строительства архитектурный облик Шеки резко выделяется среди других городов Азербайджана своей стилевой целостностью. По архитектурно-композиционному решению ее дома делятся на две довольно четко выраженные группы — дома с айваном и без него. В первой композиционным центром является глубоко затененный айван. В домах без айвана центром композиции фасада служат оригинальные по рисунку многоцветные наборные пере-

плеты — шебеке, нередко обладающие немалой художественной ценностью. В обоих случаях архитектурный строй фасадов отличается ясностью, выражая внутреннюю планировку дома. Один из важных компонентов внешнего облика жилого дома — высокая двускатная крыша с черепичным покрытием.

Большое внимание уделялось архитектурному убранству интерьера помещений. Композиционным центром комнаты обычно является щедро декорированный камин — бухары. В богатых домах стены и потолок покрывались декоративными росписями или резным погяже растительным орнаментом. Подобные дома представляют переходное звено к зданиям дворцового типа. Именно жилая архитектура этого времени концентрировала и сохраняла лучшие черты азербайджанского зодчества, в свою очередь способствуя возникновению новых, более прогрессивных типов жилья.

Значительное место в архитектурной практике рассматриваемого периода занимали строившиеся в городах и населенных пунктах такие сооружения, как бани, овданы, мосты и т. д.

Как и в других странах феодального Востока, бани, кроме своего прямого назначения, служили своеобразными клубами, местом собраний, где можно было отдохнуть, слушая состязания ашугов или искусных сказителей эпических преданий — дастанов. От более ранних бань они ничем существенным не отличаются, привлекая внимание компактной четкостью архитектурно-планировочных решений.

Благодаря углубленным в землю помещениям снаружи бани представляют собой группу куполов. Бани же, расположенные над землей, нередко обладали довольно выразительным фасадом, акцентированным входным порталом. В таких банях интерьер раздевалки иногда носил парадный характер и украшался росписями. Подобных бань до нашего времени сохранилось немного, но о существовании их в Баку, Шемахе и других городах Азербайджана свидетельствуют описания путешественников и зарисовки художников.

Распространенным видом общественных сооружений были также овданы — водохранилища. Эти незатейливые каменные сооружения состояли из подземной и надземной частей и служили для сбора и хранения питьевой воды.

Среди культовых сооружений наиболее интересны небольшие, простые по форме сельские мечети и так называемые квартальные мечети городов. Архитектура подобных мечетей отразила многие черты народного жилья: айван вместо порталной ниши, плоские кровли взамен купольных покрытий, михраб в виде бухары. Характерными образцами таких мечетей являются Дильбер-мечеть в Ордубаде, не дошедшая до наших дней Гилейли-мечеть в Шеки и некоторые другие.

Мемориальных сооружений сохранилось немного, и по архитектуре они уступают высокохудожественным памятникам предыдущих периодов. Восьмигранные мавзолеи с большими входными проемами нередко напоминают утилитарного назначения сооружения. Небольшие восьмигранные мавзолеи сохранились в Шемахе на кладбище Еддигюмбез (мавзолей Гаджи-хана), в Агдаме — мавзолей Панах-хана, мавзолей на кладбище Кара-Агач и др. Одно из наиболее значительных мемориальных сооружений XVIII века — мавзолей Имамзаде на кладбище в Нахичевани (илл. 392).



395. Изображение девушки. Роспись дома Шекихановых в Шеки (Нуха). XVIII в.



396. Ковер из села Сураханы. Около 1800 г.

В плане он квадратен; на кубическое основание поставлен восьмигранник, над которым поднимается высокий барабан. Кладкой из глазурованных темно-фиолетовых кирпичей на нем многократно повторено слово «аллах». Мавзолей завершается куполом.

Среди ханских дворцов, построенных в Баку, Шуше, Кубе, Гандже и других городах, особое место занимает дворец шекинских ханов. Дворец и его убранство — синтез лучших достижений азербайджанских мастеров того времени в области архитектуры, стенной росписи и различных видов декоративного искусства.

Дворец расположен в верхней части города и гармонично вписывается в живописный ландшафт. Сохранившееся здание было приемными покоями обширного дворцового комплекса, находившегося внутри ханской цитадели. Это двухэтажное строение, идентичные по плану этажи которого состоят из однорядно расположенных трех помещений, отделенных друг от друга прихожими. В центре каждого этажа находится просторный зал, богато убранный сталактитовым карнизом и декоративными нишами. Строй членений главного, южного, фасада четко отражает планировочную структуру дворца. На пятичастном фасаде выделены главные залы, боковые комнаты и прихожие. Наружные стены залов и комнат главного фасада заменены сплошными окнами — витражами. Геометрический рисунок их переплетов — шебеке, подчеркнутый разноцветными стеклами, прекрасно сочетается с орнаментированными плоскостями стены. На этом красочном фоне контрастно выделяются глубокие ниши порталов.

В интерьере наибольший интерес представляют росписи, выполненные одновременно с постройкой дворца, но впоследствии неоднократно обновлявшиеся, вплоть до начала XX века известными народными мастерами (Уста Гамбар, М. Джафар и др.). Ранняя роспись сохранилась на сталактитах зала первого этажа и на деревянном плафоне, состоящем из различных по форме медальонов и небольших розеток — кэтэбэ. В одну из них вкомпонована надпись — «Уста Абас Кули». Существует гипотеза, что он был не только декоратором, но и строителем здания. Однако в письменных источниках XIX века в качестве архитектора дворца упоминается Х. Зейнал-Абдина из Шираза. Исполненные яичной темперой, росписи представляют собой растительные композиции, часто включающие изображения птиц и животных. Особенности исполнения росписей указывают на их связь с майоликовым декором монументальных памятников и народным искусством. Особенный интерес представляют расчищенные фрагменты фриза зала второго этажа с изображением сцен охоты и сражений.

Дворец шекинских ханов показывает, что даже в неблагоприятное для развития азербайджанского искусства время народные мастера, храня и развивая традиции прошлого, создавали высокохудожественные произведения (илл. 393, 394).

Одним из значительных сооружений XVIII века был плохо сохранившийся дворец бакинских ханов. Обмерные чертежи начала XIX века показывают, что это был обширный комплекс двухэтажных сооружений, сгруппированных вокруг нескольких внутренних дворов. При своеобразии планировочного и архитектурного решения сооружения комплекса имеют много общих черт с народным жилищем Апшерона.

Разновидностью дворцовых сооружений является также сильно разрушенный дворец Панах-хана близ Агдама. Он состоял из двух перпендикулярно расположенных корпусов. Главный корпус включал несколько сводчатых помещений, сгруппированных вокруг центрального купольного зала с айваном в виде трехпролетного портика. Архитектура дворца Панах-хана далека от парадности, но интересна как образец резиденции феодала, родственной рядовому жилью.

Переходным звеном от народного жилища к дворцовым сооружениям является дом Шекихановых в Шеки. Прямоугольное в плане большое двухэтажное здание сохранило характерные черты народного жилья, приближаясь богатством убранства интерьера к дворцовым сооружениям. Каждый этаж состоит из трех комнат и двух вестибюлей-прихожих. Ничем не украшенные комнаты первого этажа служили жилыми помещениями. Верхний этаж — парадный. Особенно богат интерьер зала второго этажа, украшенный архитектурными деталями, декоративным камином — бухары и росписями. Их изящный орнамент покрывает три стены и потолок, а обращенная во двор четвертая стена представляет собой сплошное цветное окно — шебеке. Стены зала четко расчленены на два яруса. Нижний состоит из восьми завершенных сталактитами прямоугольных ниш, а верхний — из одиннадцати стрельчатых. Стык стен с потолком декорирован сталактитовым карнизом; ячейки этого карниза облицованы зеркалами.

Росписи дома Шекихановых можно разделить на четыре вида: это геометрические плетения, а также сильно стилизованные растительные росписи нижней панели, выполненные в довольно темных тонах; затем более яркие росписи ниш с сюжетными сценами и фигурами (илл. 395); дальше — отличающиеся живописностью трактовки росписи верхних стрельчатых ниш и, наконец, росписи потолка, покрытого рельефной гяжевой орнаментикой по зеркалу.

Особый интерес представляют фигурные композиции семи ниш первого яруса. Исследователи полагают, что в них изображены герои бессмертных поэм Низами. Среди них наиболее выразительно изображение легендарного Фархада, рассекающего гору Бисутун. Все изображения обрамлены растительным узором, в который вкомпонованы изображения птиц и животных. Несмотря на то что трактовка росписей плоскостна и условна по цвету, колорит их отличается богатством, яркостью и гармоничностью красочных сочетаний. Не нарушая плоскости стен, они покрывают их как бы сплошным многоцветным ковром.

По мотивам орнамента, композиции и технике исполнения росписи дома Шекихановых имеют параллели во многих памятниках Шеки и других городов Азербайджана. Однако по своей тематике они являются уникальным произведением искусства.

Естественно, что в условиях господства натурального хозяйства в экономике страны превалировало ремесло. В городах и некоторых селениях существовали многочисленные небольшие мастерские, вырабатывавшие хлопчатобумажные, шелковые и шерстяные ткани, занятые выделкой кожи, а также мастерские юве-



397. Ковер дамгалы из Казахстана. XVIII в.

лирных изделий, медной и глиняной посуды. Торговля этими товарами велась как в пределах ханств, так и между ними.

По сей день от XVIII века сохранилось множество замечательных памятников декоративно-прикладного искусства: художественная резьба по камню, гяже и дереву, чеканные металлические изделия, ковры, керамика, ткани, вышивки, не говоря уже об упоминавшихся стеновых росписях.

Среди различных видов декоративного искусства ведущее место принадлежало ковроткачеству. В XVIII веке коврами изделиями по-прежнему славились Куба, Баку, Шемаха, Карабах, Ганджа, Казах, Тебриз, Ардебиль. Производились они как для нужд населения, так и для экспорта. Об этом свидетельствуют письменные источники и ковры, хранящиеся в собраниях различных европейских и восточных музеев. Ковры ткались ворсовые (халча, хали, гебе и т. д.) и безворсовые (паласы, килимы, джеджими, верни, зили, сумахи и т. д.). Тонкостью рисунка и богатством колорита отличались ворсовые ковры.

Продолжая традиции ковроделия предыдущих веков, азербайджанские ковры XVIII века делились на две большие группы: орнаментальные и сюжетно-тематические. Ковров второй группы производилось сравнительно немного, и они уже не обладали той сложной



398. Безворсовый ковер из Карабаха. XVIII в. Фрагмент

композицией, сюжетным разнообразием и тонкостью техники, какие наблюдались в XVI—XVII веках.

Особым богатством колорита и многообразием узоров отличались орнаментальные ковры. Композиция их состоит из различных растительных мотивов, а также всевозможных геометрических фигур — ромбов, треугольников, восьмилучевых звезд, з-образных завитков, условно-повествовательных по своему характеру.

Сопоставление относящихся к XVIII веку азербайджанских орнаментальных ковров различных районов позволяет отметить, что установившиеся в далеком прошлом приемы композиции и мотивы орнаментики повторялись из поколения в поколение, очень редко обновляясь новыми элементами.

К лучшим образцам азербайджанских ковров рассматриваемого периода принадлежат два замечательных по декору ворсовых ковров, вытканых около 1800 года в Бакинском районе — первый в селе Сураханы (илл. 396), второй в селе Хиле, а также ворсовый ковер XVIII века из Казаха (илл. 397) и безворсовый с сюжетными композициями из Карабаха (илл. 398).

Особенно наряден декор бакинских ковров, скомпонованный из изящных и несколько стилизованных растительных узоров, построенных на тонких цветовых сочетаниях. Оригинален ковер из села Сураханы. Широкая кайма с ритмично повторяющимися крючкообразными розетками обрамляет центральное поле удлиненной формы. На его нежно-золотистом фоне свободно размещены схематично трактованные растительные мотивы: дерево, распустившийся бутон, а также розетки и восьмиконечная звезда — наиболее распространенный орнаментальный элемент ширванских ковров. Эти орнаментальные мотивы смело и удачно оживляет широкая бирюзовая лента, проходящая через центральное поле, образуя четыре ромбовидных медальона. Контрастность цветовых соотношений и разнохарактерность мотивов орнамента делают центральное поле ковра как бы двухплановым, и оно хорошо воспринимается с различных расстояний. Вблизи хорошо читаются мелкие растительные узоры; издали они сливаются с фоном, и тогда на первый план выступает широкая лента, обрамляющая ромбовидный рисунок, который доминирует композиционно и в цветовом отношении. Этим декор ковра несколько напоминает архитектурное убранство некоторых памятников зодчества Азербайджана, в частности фасад дворца шекинских ханов.

Интересен по сюжету безворсовый ковер, вытканый в Нагорном Карабахе. Его декор образован из ритмично повторяющихся по горизонтали фигур — едущего на охоту всадника, изображений большого и малого верблюдов с узорчатой попоной на спине, а также многочисленных крючкообразных и з-образных завитков. Несмотря на то что это один из наиболее популярных сюжетов в декоративном искусстве Азербайджана, в ковре он трактуется иначе, чем в других видах декоративного искусства. Эти отличия обусловлены не только индивидуальностью творческой манеры исполнения, но главным образом техникой выработки безворсовых ковров.

Наряду с ковроделием в XVIII веке в жизни страны не меньшее значение имело производство шелковых, хлопчатобумажных и шерстяных тканей. Изготовление художественных тканей, кроме таких традиционных



399. Шapka с тамбурной вышивкой из Шуши. XVIII в.

центров, как Шемаха и Тебриз, в XVIII веке было широко развито в Гандже, Нахичевани, Шеки и Мараге. В Шемахе, например, действовало около 1500 ткацких станков. Член Российской академии наук С. Гмелин отмечал, что в Шемахе были фабрики, производившие шелковые материи. Видимо, это были зародыши мануфактуры, в которых применялся и наемный труд.

Ассортимент шемахинских шелковых тканей был довольно богат. Судя по литературным данным начала XIX века выделялось несколько сортов — дараи, тафта, камха, отличавшиеся техникой выработки и расцветкой. Высокие качества этих тканей обусловили их известность и широкое распространение за пределами Закавказья. Они вывозились в Иран, Малую Азию, а также в Астрахань, а оттуда дальше в Россию.

Образцов тканей XVIII века сохранилось очень мало. Они дошли лишь во фрагментах одежды, а иногда на переплетах книг. В собрании Азербайджанского государственного музея искусств имени Р. Мустафаева хранится ночная шапка — шебулах из шерстяной ткани красного цвета, затканной нежным растительным узором. В коллекции Государственного музея азербайджанской литературы имени Низами находится рубашка из хлопчатобумажной ткани с интересным набивным рисунком, принадлежавшая Мухаммед-беку Джебванширу — правителю Карабаха.

Популярным видом народного творчества являлась также художественная вышивка, широко применяемая в отделке костюма, предметов быта, вплоть до конского убранства, а также в украшении интерьера.

Вышивок, как и тканей, того времени сохранилось немного, но некоторые образцы коллекции Азербайд-



400. Медная чаша из Лагича. XVIII в.



401. Резной ларец из Нахичевани. XVIII в.



402. Медный кувшин из Ганджи. XVIII в.

жанского музея искусств отличаются высокими художественными достоинствами, разнообразием техники исполнения. Наряду с такой традиционной техникой, как тамбурная — текелдуз и золотошвейная — гюлябетин, при декорировании предметов быта, одежды и т. п. в XVIII веке широко применялись различные металлические — серебряные, медные, бронзовые — кружочки, трубочки, ромбики и т. д. Значительное место занимает пиле — разноцветные металлические плоские блестки, кружочки с отверстием посередине. Особенно широко применялись они в Гандже, Шуше, Шеки, Казахе, Нахичевани. Блестками украшали самые различные предметы — от занавесок для ниш и покрывал для подноса до конской попоны. Декор подобных изделий обычно представляет сложную композицию из растительных мотивов и чрезвычайно упрощенно и декоративно трактованных птиц и предметов быта.

К превосходным образцам относятся расшитая тамбурным швом шапка карабахского хана (илл. 399), женская кофта — архалуг с золотошвейной вышивкой из Нахичевани и бисерной работы чехол посоха из Шуши (Азербайджанский государственный музей искусств). Они отличаются не только разнообразием способов изготовления, но и богатством расцветки и орнаментальных мотивов.

Наличие в Азербайджане железа, меди, золота и других металлов способствовало широкому распространению художественно обработанных металлических изделий. Судя по письменным источникам центрами художественной обработки металла в XVIII веке были Тебриз, Шемаха, Шеки, Ганджа, Нахичевань. В музеях Баку, Москвы, Ленинграда, а также ряда зарубежных стран (укажем, например, на богатые коллекции Бернского исторического музея) хранится множество

образцов художественной обработки металла, датируемых XVIII веком.

Среди изделий из металла наибольшее распространение имела медночеканная посуда. Иностранные путешественники в это время отмечают в ряде городов Азербайджана специальные улицы медников, изготавливавших красивые по форме и декору предметы домашнего обихода — колпаки для пищи (серпуш), кувшины (афтафа), чаши (джам, *илл. 400*), подсвечники (шамдан), жаровник (мангал) и др. Врач русского посольства в Иране И. Лерх упоминает и существовавшие в Шемахе в 1745 году граверные мастерские, специально занимавшиеся декорированием уже готовой продукции.

При выделке различного рода металлических изделий пользовались почти всеми известными способами художественной обработки — чеканкой, гравировкой, филигранью, инкрустацией, чернением и эмалированием. При этом использовались все виды орнаментики. Наряду с более ранними геометрическими узорами из треугольников, шестигранников, ромбов, кругов в изобилии встречаются растительные мотивы, а также изображения животных и птиц, нередко мирно сосуществующие в убранстве одного предмета. К излюбленным мотивам принадлежат трехлепестковые листья, кипарис и т. д.

Часто встречаются небольшие, реалистически трактованные охотничьи сцены, военные и исторические сюжеты, а иногда лирические сцены по мотивам поэмы Низами Гянджеви и других поэтов Востока.

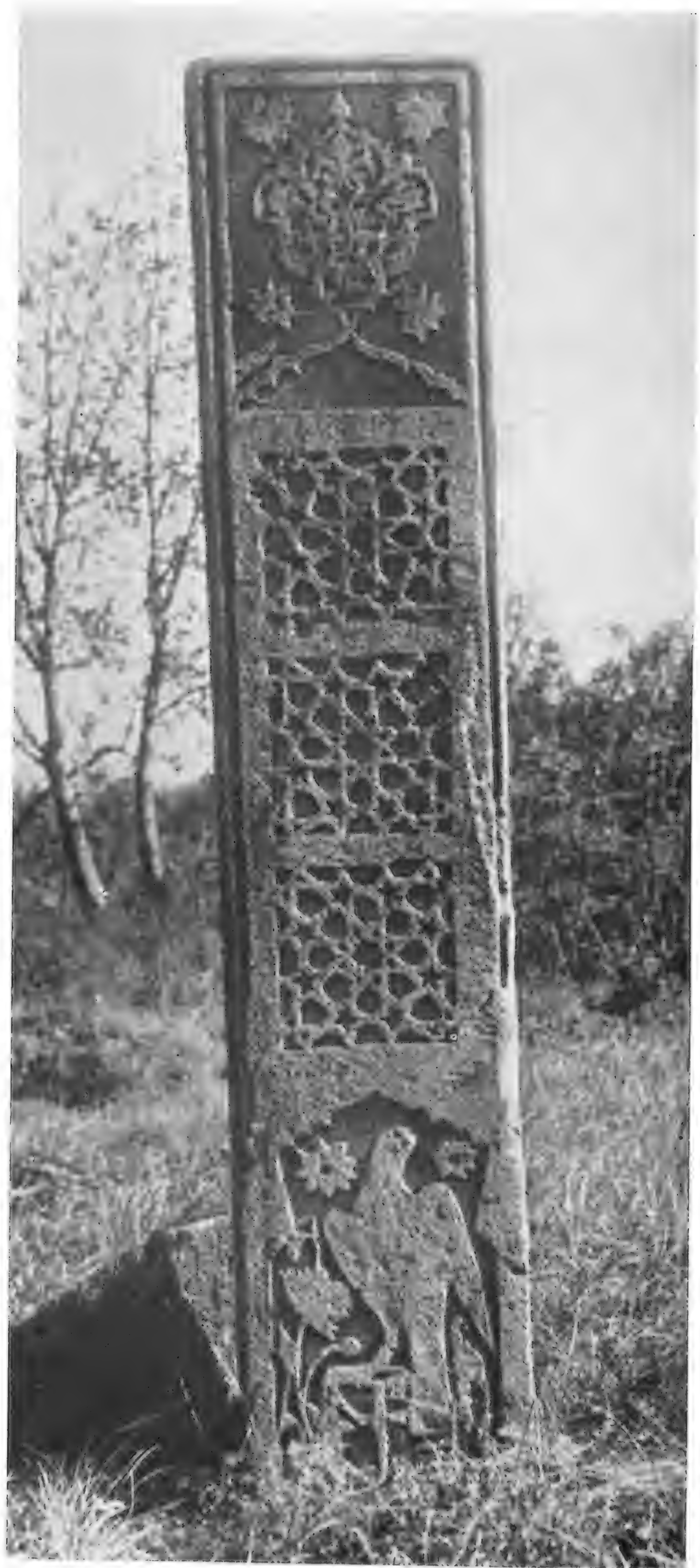
Большое место в декоре металлических изделий занимала эпиграфика. Сложное письмо арабской вязью в руках искусных мастеров превращалось в тончайшие узоры, встречающиеся почти на всех изделиях. Надписи содержали дату изготовления предмета, имя мастера, изречения из Корана и очень часто — стихи известных восточных поэтов.

Среди ряда замечательных предметов, подтверждающих высокий уровень художественной обработки металла в Азербайджане XVIII века, отметим серебряную пороховницу, исполненную в Шемахе мастером Сеидзаде (Бернский исторический музей); медный кувшин для омовения из Ганджи (*илл. 402*); медный столик-треножник из Тебриза с сюжетными изображениями на темы поэмы Низами (Азербайджанский государственный музей искусств), а также оригинальный по форме и декору самовар из Лагичского пира (святилища) с датой — 1717 год и с именем мастера Наджафкули.

Популярна была в Азербайджане и художественная обработка дерева — как и в предшествующие периоды, преимущественно резьба, инкрустация и шебеке.

Наиболее распространена была художественная резьба, в которой, сравнительно с предыдущими столетиями, наблюдается определенный технический прогресс. По мере развития связей с Россией и Западной Европой она несколько модернизировалась. Появились высокие рельефные узоры, а также изобразительные мотивы, иногда составленные из парных фигур птиц и т. д. В некоторых случаях детали вырезались из отдельных кусков дерева и монтировались в готовом виде. В конце века в резьбе применялась и роспись.

Среди высокохудожественных образцов резного дерева отметим ложки, миниатюрный резной ларец —



403. Надгробие из Кубы. 1795 г.

мюджри (илл. 401), коллекцию набоечных досок — гелб из Азербайджанского государственного музея искусств и некоторые архитектурные детали дворца шекинских ханов и дома Шекихановых.

Инкрустировались обычно поверхности небольших шкатулок, подставок для книг — рахил и музыкальных инструментов — тара, саза, кеманчи, дефа. По заранее подготовленному рисунку разноцветные металлические, костяные, перламутровые и прочие пластинки вбивались в поверхность изделий, составляя основной мотив декора. Богато инкрустированные музыкальные инструменты коллекций Музея истории Азербайджана и Государственного музея азербайджанской литературы имени Низами дают представление о высоком художественном уровне этого рода обработки дерева.

Наряду с отмеченными приемами обработки дерева широкое развитие получило также шебеке — геометрические композиции, составлявшиеся из отдельных брусков дерева на шипах, без помощи клея и гвоздей. Лучшими образцами шебеке являются оконные переплеты дворца шекинских ханов.

Не менее популярным видом декоративно-прикладного искусства была художественная резьба по камню и гяже. Резьба по камню известна главным образом по надгробиям Апшерона, Шемахи, Кубы, Шеки, Казаха и других мест. Большей частью это стелы без саркофагов. Декор их компоновался преимущественно из растительных и геометрических элементов. Но по сравнению с предыдущими веками в убранстве надгробий чаще встречаются изобразительные мотивы: фигуры животных (лошадь, баран), птиц (орел, сокол), людей, а также предметов быта (кувшин, подставка для

книг, зеркало, гребешок) и некоторых орудий производства (ткацкий станок, наковальня, молот, щипцы и др.). Высеченные на камне рисунки имели не просто декоративное, но и определенное смысловое значение.

Стилевые особенности художественного убранства надгробий XVIII века выражаются в широком использовании в одной и той же композиции ряда разнохарактерных орнаментальных мотивов. В убранстве надгробия 1795 года из Кубы (илл. 403) хорошо сочетаются тонко исполненные геометрические, растительные и изобразительные мотивы. Пожалуй, это одно из наиболее совершенных надгробий не только Кубинского района, но и всего Ширвана.

Лучшие образцы резьбы по гяже XVIII века сохранились в Шеки и Гандже. К ним относятся замечательные по декору каминные дворца шекинских ханов и дома Шекихановых, резное убранство внутренней поверхности куполов жилых домов (гюмбезли эв) Ганджи и др. Прекрасный памятник стуковой резьбы этого времени — декоративное панно с павлинами на фасаде дворца шекинских ханов. Оно выделяется ясностью композиции, тонким мастерством резьбы и характерным для XVIII века совмещением двух стилистических систем — традиционной и вновь сложившейся. Здесь традиционен композиционный прием и мотив орнамента, а к новым явлениям относится «плоская» резьба без моделировки и применения цвета, что в памятниках более ранних эпох не наблюдалось.

Даже беглый обзор изделий художественного ремесла и прикладного искусства XVIII века позволяет говорить о более непосредственных его связях с бытом народа.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

XVIII век был для Средней Азии временем политической раздробленности и экономического упадка — разразился тяжелый кризис, назревавший исподволь в предшествовавшем столетии. Государство Аштарханидов распалось на отдельные ханства. Еще в конце XVII века стала обособленным владением Фергана, где с 1710 года утвердился местная династия Минг, а впоследствии кокандские ханы. Шахрисябзское бекство упорно сопротивлялось притязаниям бухарских ханов, сохраняя самостоятельность. Кокандское ханство, вначале ограниченное пределами Ферганской долины, вскоре расширилось к северу, с успехом оспаривая Ташкент у бухарцев. Труднодоступные долины Бадахшана подчинялись собственным правителям — мирам.

Племенные распри мешали не только внешней торговле (караванная торговля была к тому же подорвана развитием морских путей), но ослабляли и внутренний рынок. Феодалная анархия делала города беззащитными перед кочевыми племенами и походами агрессивного иранского шаха Надира, завладевшего в 40-х годах Бухарой и Хорезмом. Города приходили в упадок и пустели. Обезлюдел Самарканд, где во время похода Надир-шаха была заселена лишь цитадель. В столице Хивинского ханства оставалось всего около 40 семей.

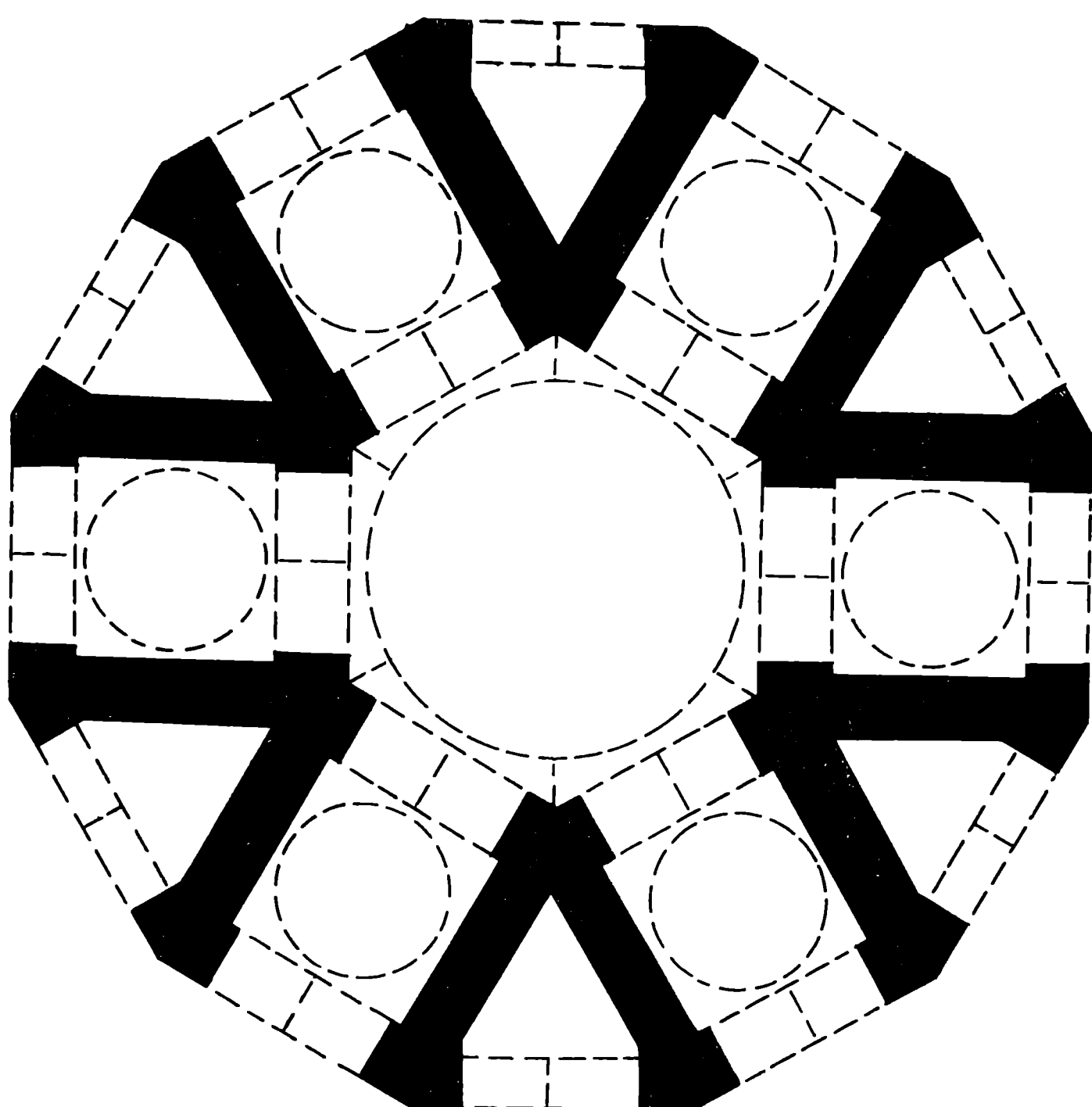
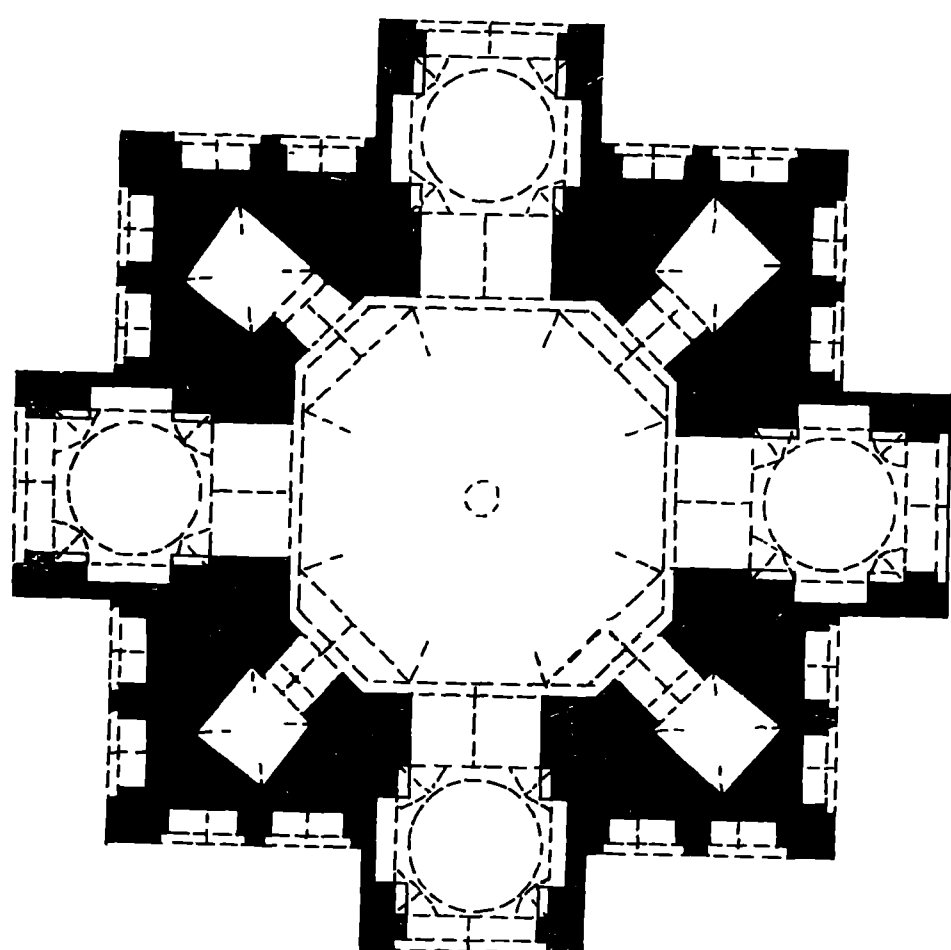
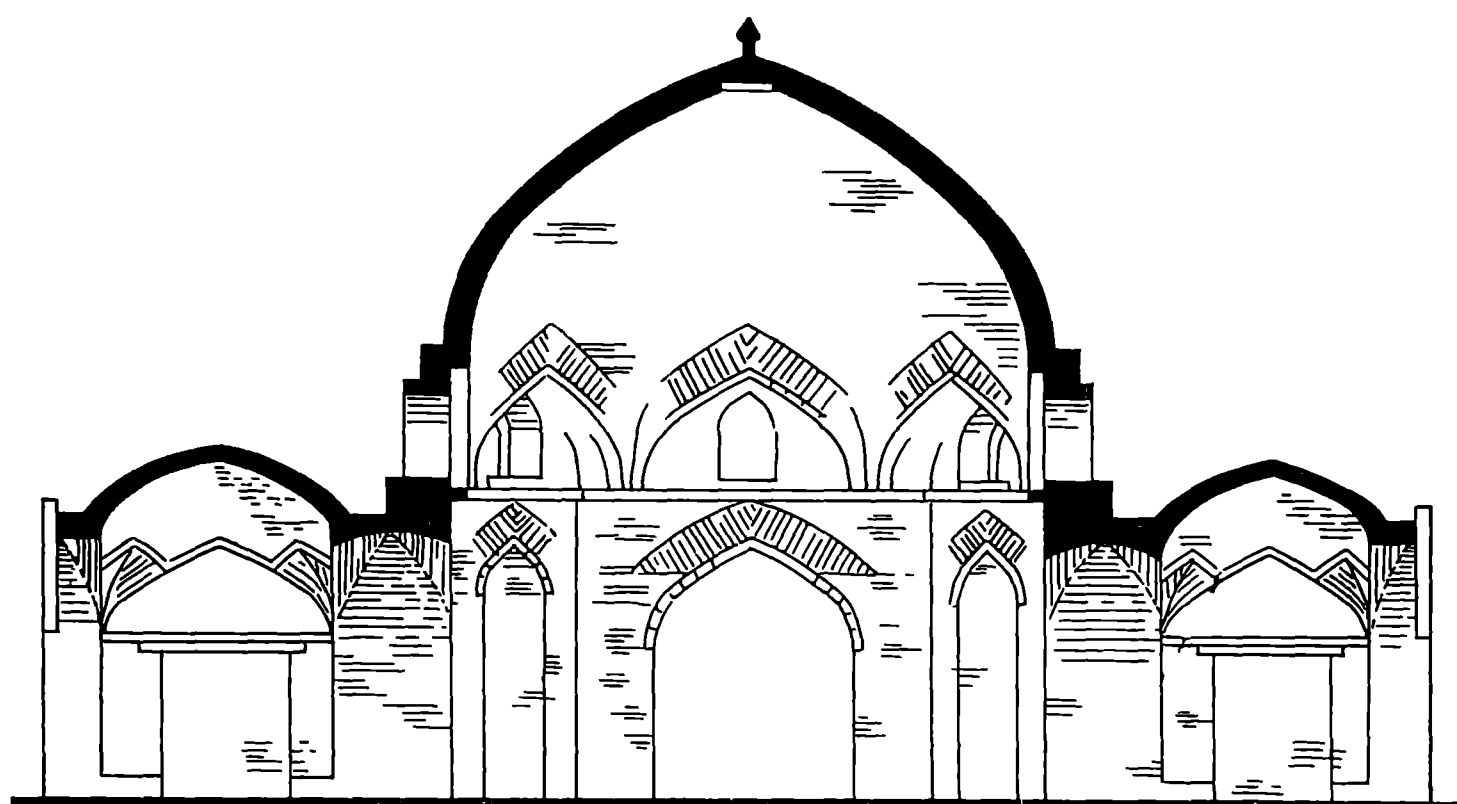
В безбрежных степях Казахстана сколько-нибудь значительных городов не было и господствовало натуральное скотоводческое хозяйство. Феодалные междоусобицы ослабляли связи между казахскими племенными объединениями — жузами, которые оказались бессильными против набегов восточных соседей — джунгар. Но при Петре I начинают налаживаться мирные торговые связи с Россией, происходит обмен посольствами. Начиная с 1731 года казахские жузы один за другим принимают русское подданство, что имеет благоприятные последствия: избавление казахского народа от порабощения джунгарскими феодалами, преодоление феодалной раздробленности и распри, уничтожение рабства.

В этой исторической обстановке начался процесс национальной консолидации народов Средней Азии. В широких массах населения зрели демократические идеи, питавшие устное народное творчество, находив-

шие отклик в произведениях мыслителей и поэтов. Туркменские эпические сказания — дестаны, сочетавшие прозу и поэзию (например, «Шасенем и Гариб»), нашли наиболее монументальное выражение в героическом эпосе «Гёр-оглы». К XVIII веку относятся некоторые части киргизского народного эпоса «Манас». От этого времени сохранились имена казахских певцов-импровизаторов — акынов (Татикара и др.); в Фергане сложилась стихотворная остросатирическая повесть о Машрабе, осмеявшая лицемерие духовенства и феодальные порядки. В век разрухи и беспорядка из среды местной интеллигенции и народных слоев выдвинулись прогрессивные мыслители и поэты. К ним принадлежал выдающийся таджикский поэт и философ, писавший на таджикском языке, Мирзо Абдулкодир Бедиль (1644—1721), который жил и творил в Индии, а также туркменский поэт Махтумкули. В условиях раздробленности он выдвигает идею объединения туркменских племен, в обстановке социального угнетения он проповедует гуманизм, его обличительная поэзия проникнута элементами народной речи.

К концу XVIII века на территории Средней Азии наблюдается относительное равновесие политических сил. Восстанавливается хозяйство, возобновляется строительство, оживают города.

В течение этого столетия города сохраняли средневековую структуру. Не потеряли остроты вопросы фортификации, и если в одних городах укрепления ветшали, в других они возводились заново. В начале XVIII века Ходжент был обнесен шестикиллометровым полукольцом стен с семью воротами, с севера на протяжении четырех километров естественную преграду образовывали воды Сырдарьи, к которой примыкала капитально отремонтированная цитадель. После сложения Кокандского ханства возводились крепости, защищавшие его западные рубежи от войск Бухарского эмирата. Самым значительным из этих укреплений был Махрам. В середине столетия рядом с Шахрисябзом вырос маленький городок Китаб, и оба были окружены общей стеной, в черту которой вошли, кроме того, несколько селений. Глинобитные и сырцовые стены



приспосабливаются к уровню военной техники той эпохи: прорезаются небольшие треугольные бойницы для ружейного боя, полукруглые башни превращаются в бастионы с площадкой для пушек.

Для сельской округи в эту пору смут и междоусобиц фортификация получила особое значение. Территория нынешней Туркмении была усеяна множеством больших и малых глинобитных укреплений — кала, прямоугольных, реже многоугольных, со стенами, башнями, рвом и цитаделью. Примерно в таких же крепостях обитало и сельское население Ферганской долины. Летом жители переселялись под легкие навесы и в шалаши среди полей и садов, но караульные на вышках оповещали о появлении вражеского войска или кочевых банд, и все спешили под защиту крепостных стен.

Средоточием городской жизни был базар по соседству с пятничной мечетью, к которому сходились от ворот главные улицы. Среди торговых рядов ставились небольшие караван-сарай, куда стекались приезжие с грузом и животными. Тут же работали бани — хаммам — одновременно гигиеническое учреждение и клуб, место омовения, массажа, приятельских и деловых встреч. В жилых кварталах беспорядочно ветвились узкие кривые улочки и тупики. Жилой участок дробился между наследниками, распадался на части, связанные внутренней улочкой, которая отделялась от городской улицы запиравшимися на ночь воротами. Господствовала периметральная дворовая застройка жилища, но кое-где (Отрар) сохранился от раннего средневековья тип сбитых в плотные кварталы жилых ячеек без двора, что вызывалось недостатком территории внутри старых городских стен.

Монументальное строительство количественно и по масштабам сократилось в этот период так резко, что все сколько-нибудь значительные сооружения XVIII века можно перечислить без труда. Дворцы, мечети и медресе возводятся преимущественно из сырца, с балочными кровлями. Технические достижения прошлых столетий — такие, как пересекающиеся арки и сетчатые паруса, были почти забыты; строители довольствуются простыми тропками (полукупольными или сомкнуто-сводчатыми) и щитовидными парусами, сохраняя методы кладки сводов поперечными отрезками и балхи (кладка от углов к середине). Крайне упрощенный и обедненный декор сводится главным образом к разбивке стен штукатурными тягами на зеркала с рельефом фигурных арок.

В Хиве на протяжении XVIII века появилось всего одно монументальное здание — медресе Ширгази-хана, отметившего этой постройкой свой удачный поход на Хорасан. Медресе строилось в 1718—1720 годах хорасанскими пленными. Одноэтажное, оно лишь по главному фасаду выведено в два этажа. По обе стороны от входа расположены мечеть и аудитория. Формы предельно упрощены: купол с одинарной оболочкой опирается в углах на тропки, выведенные сомкнутым полусводом; пояс подкупольной конструкции, подчеркнутый снизу полкой, вверху ничем не отделяется от оболочки. Свет падает через окна, прорезанные в двух про-

404. Торговый купол — чорсу в Шахрисябзе. XVIII в. Разрез и план

405. Торговый купол — чорсу в Самарканде. XVIII в. План

тивоположных нишах между тропками, и через фонари на вершине куполов. На отделку здания не хватило средств, и стены лишены декора.

На главной поперечной улице Ичан-калы — внутреннего средневекового ядра Хивы — стоит построенная в конце XVIII века большая пятничная, или соборная, мечеть города. Неправильный четырехугольник сырцовых стен ($60 \times 43,6$ м) целиком покрыт балочным потолком с земляной кровлей на 212 деревянных колоннах; свет проникает через два восьмиугольных отверстия в крыше, а перед михрабом на южной стороне квадрат потолка приподнят и образует световой фонарь. К северной стороне примыкает минарет из обожженного кирпича с поясками узорной терракоты, один из которых покрыт голубой глазурью. Рядом с минаретом находится главный вход; в трех других стенах прорезаны узкие дополнительные двери.

Тип крытой мечети вполне отвечает характеру местного строительства, выработавшего в условиях знойного лета варианты жилых построек с крытым двором. Вместе с тем подобная форма гипостильного зала уникальна для Средней Азии и, видимо, возрождает черты очень старого типа.

Мечеть представляет собой своеобразный музей резного дерева: среди ее колонн, в основном гладких, были и собранные из других старых зданий 25 резных, относящихся к X, XII, XIV, XV столетиям¹⁷³. К XIV веку относятся резные с бронзовыми бляхами ворота и резная деревянная доска с надписью, вставленная в стену близ михраба. По обе стороны михраба в стену вделаны мраморные доски с резными надписями, а в ближайшей к нему нише — с орнаментом. Декор самого михраба (сталактиты и росписи по стуку) выполнен позднее; к XVIII веку относится отчасти уцелевшая настенная живопись с изображением цветущих кустов.

Постройки небольшого масштаба, но оригинальных пространственных форм появляются и в других городах Хивинского ханства. Зодчий смело пренебрегает установленными канонами в Ханки, где план мечети-медресе как бы составлен из половинок двух разнородных зданий (илл. 409).

Столица самого крупного и сильного из ханств — Бухара в XVIII веке почти не прибавила к памятникам прошлых столетий значительных построек. Здесь в середине XVIII века появились ханака Шейх-Джалаль у ворот того же имени, а к концу столетия — медресе Рахман-кула, Ир-назар Ильчи и Турсун-джон. Но все они маловыразительны по массам и декору или совсем лишены последнего. В них былую монументальность и геометрическую четкость форм сменяет живописная асимметрия, свойственная произведениям массовой народной архитектуры.

В 1712 году против ворот ханской резиденции Арка на Регистане, главной городской площади, возведена в дополнение к мечети Қалян вторая пятничная мечеть Боло-хауз. Четверик стен из кирпича покрыт куполом, портал хранит остатки майоличной надписи. С юга и севера примыкали окруженные кельями дворики медресе. Айван, протянувшийся широким фронтом вдоль фасада, построен уже в XX веке.

В медресе Халифа Худойдод (1777) нет былой симметрии плана, цепочку одноэтажных келий разрывает в южном углу мечеть гузарного (квартального) типа — ее квадратный купольный зал обнесен с трех сторон



406. Мавзолей Ходжамны Кабры в Намангане. 50-е гг. XVIII в. Угловая колонна

айваном на деревянных колоннах, фасады украшены одноцветными панно резного стука. На фасадах келий медресе видны остатки майолики. Углубленная в землю цистерна — сардоба покрыта куполом, внутрь спускаются две узкие лестницы с порталами. С севера к медресе примыкало кладбище с могилой Халифа Худойдод и небольшой летней мечетью в виде айвана с расписным потолком на двух колоннах и парой небольших камер по обе стороны.

Незаурядное сооружение коммунального зодчества появилось в 80-х годах на пересечении главных улиц Шахрисябза. Это торговый купол — чорсу, 21×21 м в плане, с угловыми камерами и четырьмя порталами (илл. 404). Конструкция главного купола (диаметром до 12 м при высоте 14 м) проста, но не стандартна — в основание его врезаны поверх полки, завершающей стены, четыре арки и угловые полутромпы с окнами. Не исключено, что постройка имеет более раннюю основу.

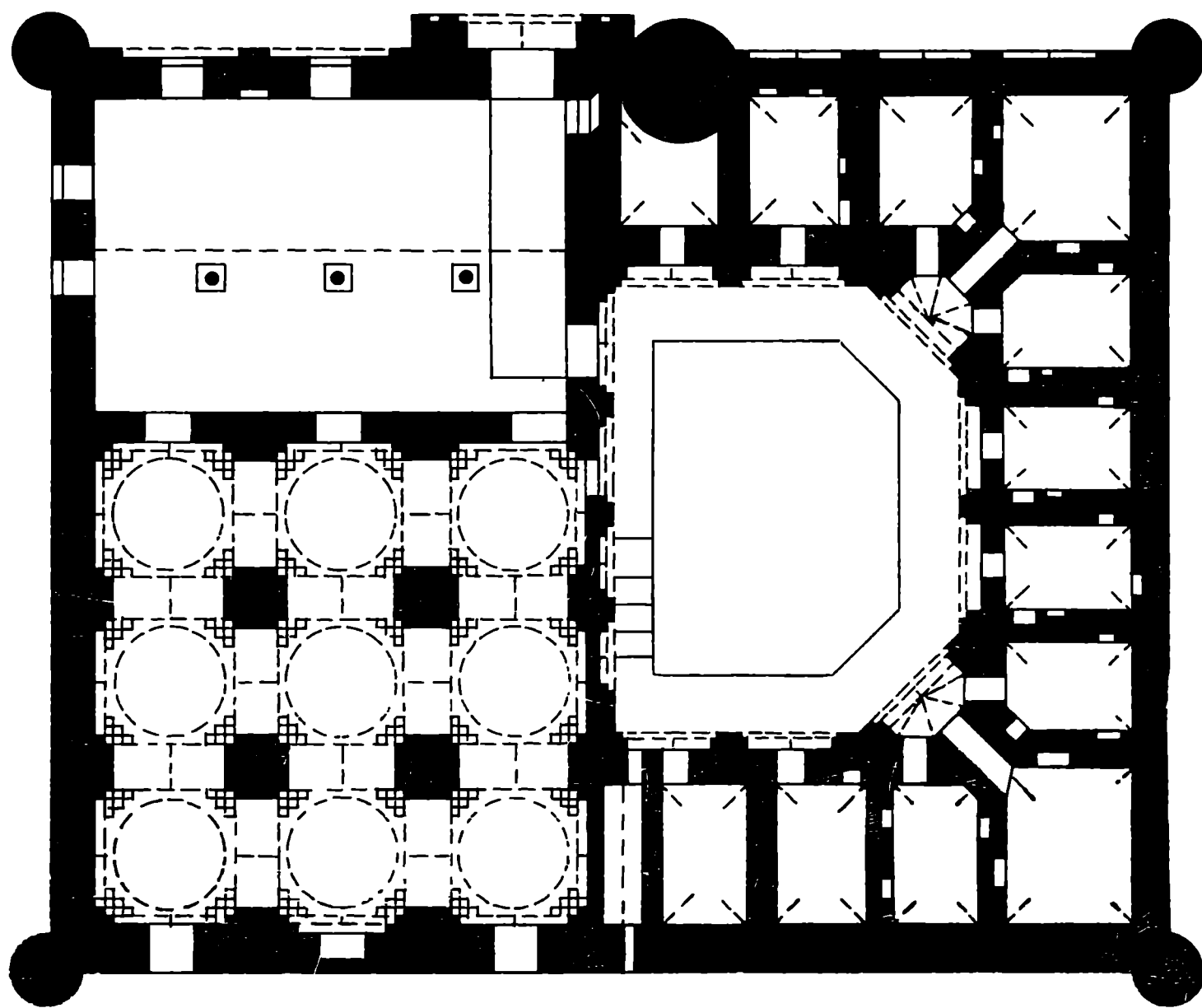
В XVIII веке построен также чорсу в Самарканде близ Регистана — у внешнего северного угла медресе



407. Башни ограды мавзолея Зулькарнайна в Маргилане.
1721/22 г.



408. Мазар Кафтарлик в Маргилане. XVIII в.



409. Мечеть-медресе в Ханки. XVIII в. План

Шир-Дор (илл. 405). По плану он как бы повторяет схему бухарского Таки-Тильпак-Фурушон XVI века с шестиугольным центральным залом. Но в отличие от бухарского самаркандский чорсу прост по плану, лишен периметральной галереи, имеет четкий двенадцатигранный объем и увенчан простым шестигранным куполом.

По существу, в рассматриваемый период лишь одна ферганская архитектура заслуживает названия школы с известной последовательностью идей и совокупностью произведений определенного направления. Стимулом к ее сложению или, скорее, сохранению была, очевидно, самостоятельность края, которую удавалось отстаивать на протяжении столетий еще с древности, когда страна звалась Паркан. Очевидно, сказалась и географическая обособленность — долина, замкнутая горными хребтами, лишь на западе выходит на равнины Средней Азии узкой горловиной. Только в Ферганской долине можно было встретить самостоятельность творческой мысли, отпечаток индивидуальности, монументальные постройки, если и не значительные по замыслу, то самобытные по формам. Черты школы двойственны. С одной стороны, ферганская архитектура XVIII века придерживается старых форм, восходящих к XI—XII столетиям: перед глазами строителей были блестящие памятники Узгена, бывшего одно время караханидской столицей Средней Азии. С другой стороны, появляются чисто народные формы, представляющие местную переработку каких-то заносных веяний. Корни их уходят на восток от Ферганы: долина сообщалась через перевал Терек-Даван с Кашгаром, и нередко эти связи были гораздо более оживленными, чем общение с Бухарой и Самаркандом. В некоторых деталях сказывается и соседство долины Зеравшана.

Самый интересный не только для Ферганы, но и для Средней Азии в целом памятник рассматриваемого периода — мавзолей Ходжамны Кабры в Намангане относится к 50-м годам XVIII столетия (илл. 406). По-

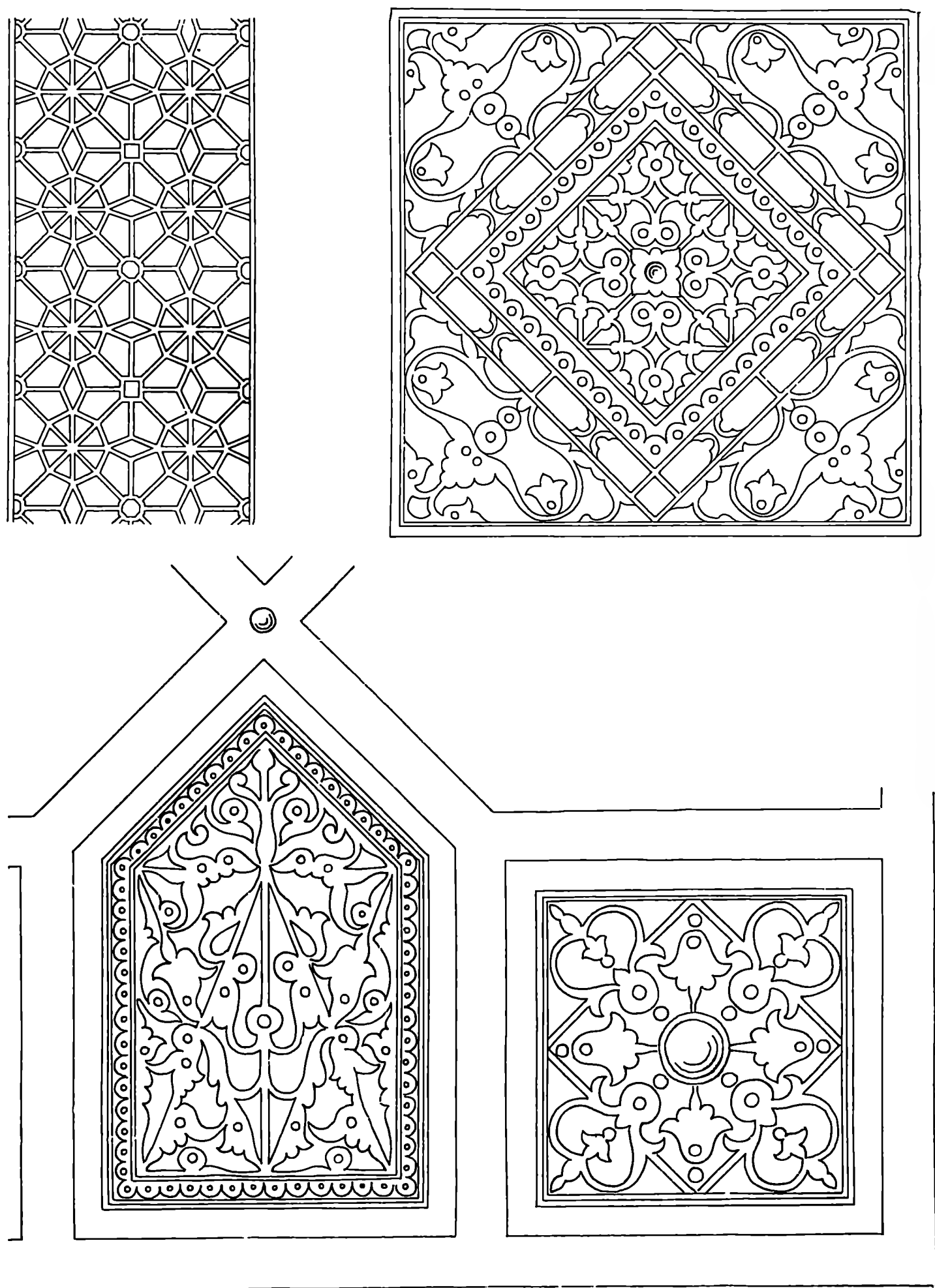
стройка монументальной усыпальницы над могилой почитаемого лица содействовала престижу города, только что сформировавшегося из поселка на соляных коях (Намак-кан). Здание представляет собой четверик толстых стен без ниш, покрытый куполом на тропках, с порталным входом. Извне пояс тропков оформлен в виде звездчатого барабана.

Детали интерьера подсказаны архитектурой мавзолея Шах-Фазиль в Сафид-Буленде, который лежит всего в 40 километрах от Намангана, только тропы Ходжамны Кабры — со сталактитовым полукуполом, а звездочки сталактитов подкрашены синей краской с красным ободком; купол, как и в Сафид-Буленде, членится на доли, но средствами ганчевой мозаики (заполнение вырезанного в штукатурке узора подкрашенным стуком-алебастром). Выделяется на белом фоне орнамент в два цвета — красный и черный; это — круги, рамки, условное обозначение кувшина с ветками граната.

Портал со стройной аркой в орнаментальной раме решен в традициях резной терракоты. Арка опирается на колонки; угловые башенки — гильдаста тоже имеют формы цилиндрических колонн с базой в виде кувшинчика и стволом резной терракоты. Некоторые детали покрыты глазурью зеленого и красного тона. Ствол угловых башенок охвачен поясами надписей зеленой поливы, базы их — темно-красные; резные колонки арки — зеленые, их капители — морковно-красные, кирпичи архивольты покрыты попеременно зеленой и красной поливой. Орнамент терракоты на колоннах геометрический, но плитки фасада несут мотивы растительного характера и узоры, близкие орнаменту кошм. Арка портала, необычно глубокого, представляет, в сущности, свод, своеобразно украшенный рядами ганчевых сталактитов. В резной по стуку надписи над входом проставлено имя зодчего — Мухаммед Ибрагим.

Главным городом Ферганы с XVI до середины XVIII века был Маргилан, где еще недавно сохранялись две башни из обожженного кирпича (1721/22, илл. 407), стоявшие по углам ограды «усыпальницы Искандера Зулкарнайна» (то есть Александра Македонского; народная фантазия нередко без всяких оснований связывает географические пункты и постройки с его именем). Невысокие башни из обожженного кирпича с фонарем-аркатурой, узорной кладкой барьера и тимпанов, сталактитовым венчающим карнизом были решены в традициях XI—XII веков.

В целом архитектура Маргилана не монументальна и привлекает чисто народным колоритом. Здесь сложился особый тип мазаров — гробниц «святых». Это небольшие квадратные портално-купольные постройки. Оштукатуренный ганчем портал наделен декором, типичным для айванов и интерьеров: арку огибает пояс панно с рельефом фигурных арок (иногда цветным), фасад завершают четыре-пять сквозных проемов или нишек, забранных узорными стукowymi решетками — панджара, а по гребню стены тянутся литые тюльпановидные зубцы — мадохиль. Обычная деталь портала — угловые башенки гильдаста из пустотелых литых ганчевых блоков; они имитируют деревянную колонну с базой в виде кувшинчика и фонариком вместо капители. В самом городе мазары снесены, но еще сохранились в окрестностях (мазар Ходжа Ма-



410. Дверь медресе Мир в Коканде. XVIII в. Рисунки орнамента

гыз). Описанный тип мазара был распространен восточнее Маргилана (Ош) и западнее вплоть до Коканда; характерный портал отмечал и общий вход мемориального ансамбля и вход медресе (мазар Кафтарлик, *илл.* 408, и медресе Гиштин в Маргилане).

Мечети, строившиеся в Маргилане, состояли из закрытого зимнего зала и летнего айвана, соединенных в одну линию, причем айван, как правило, намного просторнее зала. Айван маргиланской мечети Ханака помечен 1790 годом (квадратный зимний зал ее был перестроен в 1865). В соответствии с местной традицией зал примыкает к торцу айвана, вытянутого на 24 метра. Новая штукатурка скрыла былую отделку стен, но потолок и колонны позволяют судить о характере строгого и благородного декора XVIII века. Схема покрытия характерна вообще для мечетей подобной конструкции: по деревянным колоннам укладывались прогоны, разделявшие потолок на квадраты и прямоугольники; на прогоны ложились балки, их взаимно перпендикулярное направление в соседних квадратах уравнивало нагрузку на прогоны. Сочетание квадратов и прямоугольников нарушало монотонность. Квадрат над михрабом оформлялся дощатым плафоном. Промежутки между балками забирались васа — мелкими и ровными горбыльками. Все это есть в маргиланской



411. Капитель колонны из айвана мечети Ханака в Маргилане. 1790 г.

Ханаке; однако детали и орнамент придают этой постройке местный колорит и отличают ее от более поздних произведений. Каждый квадрат потолка заключен в рамку из рубчиков, имитирующих васа (возможно, отсюда этот прием перенесен в долину Зеравшана). Нижние грани прогонов, балок и рама покрыты резбой растительного узора, а середины балок снизу закруглены и расписаны красной краской (орнамент меняется в каждом квадрате). Квадрат потолка над михрабом приподнят, украшен накладным геометрическим орнаментом из реек и расписан красным тоном. Строгому оформлению потолка под стать колонны с граненым стволом и капителью (*илл.* 411). Стройные капители делятся на две части, из которых нижняя резная. Некоторые капители сталактитовые, но несложные по форме. Колонны в большинстве своем не имели базы.

Тот же изысканно строгий стиль декора был принят в маргиланских домах XVIII века, остатки которых еще встречались лет тридцать назад. Примером может служить комната и передняя дома Мулло Сулеймана с полом почти на уровне двора. Вдоль фасада, очевидно, тянулся айван. В лицевой стене были прорезаны начинающиеся от пола проемы со ставнями; толстые сырцовые стены делились нишами, где отводилось место каждому предмету домашнего обихода: в торцовой



412. Мечеть некрополя Бенеу на полуострове Мангышлак. Начало XVIII в.

стене против входа — две большие ниши для одеял; ниши продольных стен, с тремя полками, — для посуды. Полки украшались литой из стука пластиной с вырезом в форме фигурной арки. Между нишами и над ними тянулись бордюры, выполненные техникой сграффито белым геометрическим узором на черном фоне. Потолок с резными балками местами подцвечивался красным тоном и, как в мечети, обрамлялся полоской фальшивых васа; кроме того, по краю потолка васа чередовались с резными дощечками. Все это показывает, что в рассматриваемое время уже вполне определились основные черты народного городского жилища XIX—XX веков.

К середине XVIII века селение Хоканд превращается в город Коканд — столицу Кокандского ханства. В конце столетия кокандские ханы прибегают к услугам бухарских строителей, которые переселялись сюда целыми семьями, что и определило направление местного зодчества. Медресе Нарбута-бия, или медресе Мир, построено в бухарских традициях. В этой скромной одноэтажной постройке с едва намеченными дворовыми порталами и неоштукатуренными фасадами привлекает внимание лишь резная дверь входа.

Архитектурный декор применялся в монументальных постройках довольно скупо, но техника его была разнообразна и стояла на высоком уровне. Не было забыто искусство резной терракоты: рука мастера уверенно и четко прорезает линии сложного геометрического узора — гириха на облицовках Ходжамны Кабры.

В народной архитектуре узбеков и таджиков — жилых домах, мечетях с сырцовыми стенами и балочным покрытием — декор являлся почти неизменным компонентом художественного замысла. Основные виды декора: роспись, резьба по стуку и дереву. Из стука выполнялись решетки геометрического рисунка, декоративные панно, бордюры в технике резьбы и мозаики.

О настенной росписи Хивинского ханства можно судить по ее остаткам на южной стене упомянутой выше пятничной мечети в Хиве. Характерная местная манера состоит в отсутствии рамок, отказе от условности и стилизации рисунка, присущих росписям Бухары или Самарканда. В Хиве это не букеты в кувшине, а цветущие в грунте кусты, среди которых нетрудно узнать шиповник, ирисы и другие дикорастущие или садовые цветы, размещенные как бы без определенной системы на поверхности стен, в простенках и нишах. На дощечках потолка (они чередовались с васа) цветочный узор нанесен небрежными круглыми мазками — с расстояния в 4—5 метров эти красочные пятна соединяются в живописную композицию. Подобная манера росписей стен и потолка повторилась позднее в декоре хивинского дворца Таш-хаули (1837).

Яснее всего определяются для XVIII века локальные школы резьбы по дереву, которой украшались двери, потолки, колонны.

Дощатые одностворчатые двери Хивы или покрыты сплошным ковром узора или центральное поле заполняет большой каплевидный медальон, а углы занима-

ют четверти такого медальона; верх и низ полотнища отчеркнуты орнаментальными, часто эпиграфическими поясами. В Бухаре, Самарканде, Ташкенте двери двустворчатые, филенчатые. Распространен стандарт в три филенки — средняя вытянутая, верхняя и нижняя почти квадратные. Поле филенки заполняется неглубокой резьбой мелкого геометрического или растительного узора.

Четко выражены черты ферганской школы. К лучшим ее произведениям следует отнести двустворчатую дверь кокандского медресе Мир (илл. 410). Орнамент ее собран из отдельных резных дощечек, обведенных слегка выступающим контуром и составляющих простейшие геометрические комбинации. Характер неглубокой резьбы мелкого растительного и геометрического узора тот же, что в орнаменте потолков дома Мулло Сулеймана и мечети Ханака. И там и здесь многократное повторение того или иного несложного мотива образует сетку.

Значительно варьируют по районам формы и орнамент колонн. Предположительно XVIII веком датируется колонна из села Пасруд в Зеравшанских горах (Республиканский историко-краеведческий музей имени Рудаки, Пенджикент). Ее орнамент и детали (четырехгранная капитель с арочками, тройные наросты по концам подбалок) воспроизводят черты резного дерева Зеравшанской долины IX—XII веков (импост урмитанской колонны, зооморфные консоли). Традиционны для своего региона и формы туркестанской колонны, помеченной 1196 годом хиджры, то есть 1782 год (хранится в мавзолее Ходжа Ахмеда Ясеви). Как колонны средневековых Туркестана и Отра-ра она вырезана комлем вверх и как оттарские увенчана капителью квадратного плана со срезанными углами, а граненые части переходят снизу в круглое сечение, но без базы. Капитель и граненые части ствола обильно покрыты резьбой, где любопытно сочетаются традиции растительного орнамента XI—XII веков (трех- и пятилистник, волнистый стебель), простейший узор позднего времени (крестики, ромбы, солярные круги) и рисунки, свойственные кошмам.

Киргизские и туркменские племена, ведущие кочевой образ жизни, пользовались переносным жилищем — юртой. Часть этих народов перешла на оседлое хозяйство и строила постоянные дома из битой глины или сырца с балочными покрытиями. От XVIII века эти хрупкие постройки не сохранились. Но кочевникам было не чуждо и более монументальное строительство: близ зимовок на кладбищах ставились мечети, мавзолеи, надгробные камни, оградки вокруг семейных захоронений. Именно оградки были необычайно интересны и многообразны на киргизских кладбищах в долинах Чаткала и Таласа. В настоящее время нельзя уверенно датировать какие-нибудь из этих построек XVIII веком, но можно судить о них по более поздним образцам с угловыми башенками, арочными входами и нишами, нарядной ажурной кладкой из жженого кирпича или сырца. Более долговечны оказались каменные надгробия туркменских кладбищ на западе Туркмении и полуострове Мангышлак. Формы надгробий разнообразны: фигурные стелы квадратного и прямоугольного сечения, горизонтальные надгробия с полукруглым гребнем и такими же стелами по кон-



413. Намогильный камень. Некрополь Камыспай на полуострове Мангышлак. Конец XVIII в.



414. Помурский осмолдук. XVIII в.



415. Текинский ковер гилем. Конец XVIII в. Фрагмент



416. Медный сосуд из Бухары. XVIII в.

цам, вытянутые округлые или плоские надгробия на ступенчатом цоколе (наиболее распространенный вариант). Иногда надгробие снабжено углублением для светильника, прочерченным или рельефным изображением холодного оружия. Встречаются и каменные ограды, украшением которых служили ниши в орнаментальной рамке.

Казахи тоже поддерживали традиции монументального зодчества при постройке мечетей, мавзолеев или надгробных памятников на обширных родовых кладбищах, слагавшихся по соседству с зимовьями на плато Устюрт и полуострове Мангышлак (илл. 412). Мавзолеи квадратного плана возводились из грубо околотога камня-ракушечника с облицовкой фасада тесаными плитами; шлемовидный купол без барабана выполнялся горизонтальной кладкой с напуском рядов камня. Архитравный или арочный вход лежит в плоскости фасада или немного углублен в корпусе здания. Любопытно, что облицовка фасада имитирует кладку глинобитных стен хорезмийских усадеб — хаули. Нишки фасада и орнаментальное обрамление входа тоже заимствованы от глинобитных построек.

Об особенностях искусства Казахстана того времени свидетельствуют и многочисленные надгробные камни на тех же родовых казахских кладбищах. Они делятся на несколько типов: каменные ящики — сагана, вытянутые надгробники округлого профиля — койтасы (возможно, переработка скульптуры жертвенного барана), мемориальные стелы квадратного и октогонального сечения — кулуптасы. Последние особенно характерны для местных некрополей. Обычно они украшены плоскорельефным узором растительного характера, иногда изображением оружия, надписями и большей частью увенчаны шаровидным или круглым наголовьем (илл. 413). Прообразом кулуптасов считаются каменные бабы — балбалы кочевых народов раннего средневековья.

Обращаясь к изобразительному и декоративно-прикладному искусству Средней Азии, приходится отметить, что первое к XVIII веку в значительной мере утратило былые достижения.

Расцвет миниатюры позади, однако в XVIII веке она не исчезла. Утратив традиции блестящего придворного искусства, миниатюра склоняется к манере народного лубка. О распространенности ее говорит наличие в собраниях Государственного Эрмитажа иллюстрированных списков поэмы Назима Хараби «Юсуф и Зулейха» и дивана Бедиля, происходящих из Дарваза — с окраины Бухарского эмирата (илл. 417). Миниатюры невелики (8 × 11 см), и палитра красок небогата, с преобладанием зеленой, розовой и черной. Крупные фигуры персонажей заполняют пространство при почти полном отсутствии элементов пейзажа. Рисунок наивен, но проникнут движением. На поля рукописи местами вкрапляются стилизованные букеты.

К элементам пластики можно отнести оформление выходной части медных пушек, отлитой в виде оскаленной пасти дракона — аждахо (эта форма идет от многовековой традиции мраморных водосливов).

Нигде не выражены столь непосредственно потребности, вкусы и навыки широких слоев населения, как в прикладном искусстве, изделиями которого пользовались горожане, селяне и кочевники. Тем более что эта продукция создавалась не только в ремесленных цехах мастерами-профессионалами, но и прямо в семье, где любая женщина была не только хозяйкой, но также искусной вышивальщицей, у кочевников — ковровщицей, у горцев — горшечницей. К сожалению, ограниченный круг датированных произведений не дает возможности составить полное представление о декоративно-прикладном искусстве XVIII века.

Для кочевых народов — туркмен и киргизов — особенно характерно ковроткацкое искусство. Ворсовые ковры и безворсовые паласы разного размера и назначения играли большую роль в быту кочевого населения: ими устилали пол юрты, завешивали вход, ковровыми полосами скрепляли деревянный остов, опоясывали кошмы покрытия юрты. Из ковров сшивались торбы и чувалы, переметные чересседельные сумки — хурджумы, мешки и мешочки для мелкой утвари. Ковры ткались из тонкой овечьей шерсти, окрашенной стойкими, преимущественно растительными красителями, на горизонтальном ткацком станке руками женщин-мастериц, хранивших давние традиции орнамента.

Ряд туркменских племен прославился своими коврами. Гамма тонов туркменских ковров довольно ограничена (красный, синий, белый, черный, желтоватый, реже зеленый), но удивительно звучна и богата оттенками, ворс блестящий, густой и упругий. При относительно небольшом выборе основных орнаментальных мотивов они кажутся неисчерпаемыми благодаря вариации расцветки того или иного элемента. Для рисунка характерно равномерное распределение по красному полю более светлых двух- и трехцветных многоугольных медальонов — гюль (цветок, роза). С ними чередуются более мелкие фигуры. Внутри этих элементов заключены особые узоры — гёли. Каждый туркменский род — салоры, теке, йомуды и другие — выражал в узоре ковров племенные тотемистические представления. Сначала это была птица или зверь, иногда растение, но постепенно узоры утратили сходство с оригиналом, стали геометризированным символом. Орнаментальное поле ковра обрамляется неширокой узорной каймой.

В Государственном Эрмитаже хранится текинский ковер гилем XVIII века (илл. 415). На его вишневом поле расположены в 13 рядов крупные гёли, а промежутки заняты более мелкими ромбами со срезанными углами; все это обведено узкой каймой в три полоски.

Выделяется красотой рисунка йомудский осмолдук XVIII века (Музей этнографии народов СССР) с изящными белыми на красном поле силуэтами бегущих птичек, по трем сторонам его огибает белая кайма с геометризированным мотивом волнистого стебля. Не менее хорош другой осмолдук (в той же коллекции) с растительными мотивами и тройным рядом пышных кистей. Осмолдук — парадная верблюжья попона для свадебной церемонии — сшивался из двух ковровых кусков пятиугольного контура с оторочкой из бахромы и кистей; после свадьбы осмолдуки украшали внутренность юрты или превращались в торбы и чучалы. К XVIII веку относится еще ряд экспонатов этнографического музея и Государственного музея искусства народов Востока в Москве: йомудские осмолдук (илл. 414) и капундук (обрамление входа), эрсаринский кап, или мафрач, чучал (сумка для приданого). Сохранившиеся салорские ковровые изделия все не моложе XVIII — начала XIX века, так как позднее это племя было вытеснено со своих исконных мест обитания. В этнографическом музее есть несколько салорских капов, имеется также энси — дверная завеса, измельченный орнамент которой образует П-образную раму с перечеркнутым горизонталью средним полем.

В ковроделии были искусны и киргизы, особенно ферганские. Киргизские ковры по узору и расцветке значительно отличаются от туркменских, которым они в XVIII веке уступали размерами: туркменские ковры достигали в длину четырех и более метров, киргизские — не превышали трех. Геометрический линейный узор ферганских ковров ложился ровной сетью синего цвета по красному полю или красным узором с черным контуром по синему. Из-за отсутствия красок другие тона почти не применялись. В орнамент вводились родовая тамга, зооморфные элементы — кучкорак (рог барана), тую-табан (след верблюда) и др. Орнаментальное поле обычно окружалось каймой. Главным центром ковроделия был в Фергане район Андижана.



417. Миниатюра «Юсуф и Зулейха едут в сады». Дарваз. 1797/98 г.

Киргизы кочевали также по соседству с туркменами в прикаспийских степях. В фондах ашхабадских музеев имеются безворсовые киргизские осмолдуки с Мангышлака. Их узор не выткан, а расшит многоцветной шерстью по белому фону. Довольно реалистичные изображения всадников на конях, верблюдов, быков, козлов сочетаются на них с растительными мотивами и символическими фигурами.

У казахов ковры и паласы заменяются кошмами с характерными приемами выделки и орнамента.

В крупных городах — Бухаре, Самарканде и других одним из самых распространенных изделий текстильного ремесла была набойка. Орнамент наносился на белую хлопчатобумажную ткань посредством резного штампа из твердого дерева — колыба красной и черной краской, редко с добавлением синей и желтой. Разнообразный орнамент колыбов давал сплошной узор, обрамляемый по краям бордюром несложного

рисунка. Набойки употреблялись для одеял, на подкладку одежды, занавесы и пр. Судя по сохранившемуся от XVIII века головному убору из набойки орнамент ее близок более позднему.

Важную роль в быту играли декоративные вышивки — сузани с многоцветным узором по красному, белому, черному полю, которыми завешивались ниши и стены комнат. Вышивка покрывала также части костюма — тюбетейки, мужские поясные платки, ворот платья, тесьму для оторочки принадлежностей женского костюма. Как и прежде, на высоком уровне стояло золотошвейное мастерство, центром которого была Бухара. Золотой и серебряной нитью расшивались халаты хана и его челяди, обувь, женские безрукавки.

Богато и многообразно ювелирное искусство — женские ожерелья, серьги, налобные украшения, браслеты, кольца. В работах по серебру и золоту применялись чеканка, филигрань, зернь. Но не только в угоду модницам работали ювелиры; оружие с рукоятью из кости, в серебряных и золоченых ножнах, отделанное бирюзой, сердоликом и другими камнями, вывозилось в сопредельные страны. Образцы холодного оружия XVIII века бухарского производства хранятся в Государственном Эрмитаже.

В металлических изделиях бронза все чаще заменяется красной и желтой медью. В большом ходу была чеканная медная посуда — блюда, кувшины для воды — афтоба, кумганы для кипячения воды (которые лишь позднее получили название чойджуш — чай был в XVIII веке редким напитком), рукомойники. Центрами этого ремесла были Бухара, Самарканд, Хива. Афтоба и кумган грушевидной формы на поддоне снабжены фигурной кованой ручкой, их узкое горло опоясано рубчатым валиком и закрыто крышечкой, иногда ажурной. Носик кумгана плотно прилегает к горлу, у афтоба он отделен от тулова и загнут на конце. Все части сосуда орнаментировались чеканным растительным узором, в который кое-где включены выпуклые

каплевидные медальоны. Орнамент обогащался соединением металла разных оттенков. Для Бухары характерна уплощенная с боков форма сосуда. Образцы чеканной посуды XVIII века хранятся в Бухарском областном краеведческом музее и Музее искусств Узбекистана в Ташкенте (илл. 416). На одном из кумганов читается подпись мастера Баратбая и дата — 1795 год.

Керамика Самарканда, Ташкента и присырдарьинских городов (Отрар, Сыгнак и др.) — блюда, чаши, тазы (тагора) — покрываются мутной поташной поливой. Неприхотливый и однообразный узор в большинстве состоит из волнистых линий, спиралей, звездочек, распределяемых концентрически вокруг лучевого солнечного знака на донце. В расцветке преобладают голубой тон и марганец, интенсивность которого меняется от светло-фиолетового до почти черного.

Сохранившиеся памятники архитектуры и прикладного искусства Средней Азии и Казахстана свидетельствуют о том, что художественное творчество таджиков и узбеков при тесном соседстве их расселения в XVIII веке соприкасалось очень близко и нередко, особенно в больших городах, не поддается разграничению. Черты художественной культуры туркмен, казахов, киргизов, также взаимосвязанных между собой, обозначаются более наглядно.

Вместе с тем в искусстве Средней Азии и Казахстана XVIII века очень ясно видно различие путей развития его официальной и чисто народной ветвей. Те его стороны, которые связаны с придворными кругами (монументальное зодчество, миниатюра и т. п.), идут на убыль. Массовое строительство и ремесла, рассчитанные на потребности широких слоев населения, не требующие капитальных затрат, стойко выдерживают превратности судьбы, сохраняя художественные достоинства. Одаренность народных мастеров раскрывается не только в уникальных сооружениях, но и в том, что составляло повседневную обстановку трудовой жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Характеристику искусства народов Севера, Поволжья, Сибири см. в томе 5 настоящего издания; здесь же нам важно напомнить, что начало его изучению было положено трудами ученых XVIII столетия — И. И. Лепехина, П. С. Палласа, И. И. Георги, Г. Ф. Миллера.
- ² Так предложила — и с полным основанием — назвать все это течение Н. Н. Коваленская, видный советский исследователь искусства XVIII столетия (Н. К о в а л е н с к а я. Русский классицизм. М., 1964).
- ³ Еще до того возникали проекты создания «Академии рисования» (проект М. П. Аврамова, 1721), «Академии многих разных художеств» (проект А. К. Нартова, 1724), но они не были осуществлены, как и несколько более позднее «Предложение вкратце об учреждении полной академии живописной науки» (1725). Вопрос о времени составления и об авторах этих проектов недавно уточнен Е. И. Гавриловой (см.: «О первых проектах Академии художеств в России». — В кн.: «Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования». М., 1971).
- ⁴ М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. 9. М.—Л., 1955, стр. 539.
- ⁵ М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. 7. М.—Л., 1952, стр. 590.
- ⁶ Переводы трудов автора XVII века Роже де Пиля в книге А. Иванова «Понятие о совершенном живописце...», изданной в 1789 году; рукопись Д. А. Голицына, излагающего идеи Дидро и отчасти Лессинга.
- ⁷ Шпиль этого сооружения не сохранился. Е. Куницкой уточнено время начала строительства Меншиковой башни — 1701 год (Е. Р. К у н и ц к а я. Меншикова башня. — «Архитектурное наследство», № 9, М.—Л., 1959, стр. 157—168).
- ⁸ Церковь Симеона и Анны (1731—1734), церковь Рождества Богородицы (1733—1737), Пантелеймоновская церковь (1735—1739) и др.
- ⁹ Эти здания не дошли до наших дней и известны по сохранившимся графическим материалам (Т. Дубяго. Новые данные о садах Москвы первой половины XVIII века. — «Научные труды Ленинградского инженерно-строительного института», вып. 14. Л., 1953, стр. 86—98).
- ¹⁰ Архитектора Франческо Бартоломео Растрелли — сына скульптора Бартоломео Карло Растрелли — в литературе нередко именуют Растрелли В. В. (Варфоломей Варфоломеевич). Однако в документах XVIII столетия его называли Францем Варфоломеевым, исходя из его полного двойного имени.
- ¹¹ Интереснейшие развертки набережных Невы, Миллионной, Невского проспекта, Большой и Малой Морских улиц и др., хранящиеся в коллекции Национального музея в Стокгольме, были впервые показаны на выставке в Эрмитаже в 1964 году. Материалы по застройке Невского проспекта опубликованы Ю. М. Денисовым в приложении к книге И. Г. Котельниковой «Панорама Невского проспекта В. С. Садовникова» (Л., 1974).
- ¹² Владимирская церковь (1761—1769) и Никольский военноморской собор в Петербурге (1753—1762), церковь папы Климента в Москве (1754—1774), упомянутые выше соборы в Козельце и в Свенском монастыре.
- ¹³ Чертежи этой усадьбы хранятся в БАН, Рукописный отдел, д. 226, л. 27—29, а также в Государственном Историческом музее, ОПИ, д. 942 а, л. 99.
- ¹⁴ Генеральные планы не сохранившихся усадеб Строганова и Дмитриева-Мамонова на Мясницкой находятся в Государственном Историческом музее, ОПИ.
- ¹⁵ Чертежи Куракинской богадельни, представляющей собой сочетание церкви и дома для отставных солдат, хранятся в коллекции Государственного Исторического музея.
- ¹⁶ Лишь единственный из известных нам памятников каменного провинциального зодчества — Петропавловская церковь в Ярославле (1736—1742) выдает прямую зависимость от петербургских источников, да и та объясняется мемориальным характером храма, построенного в честь Петра, способствовавшего основанию здесь полотняной мануфактуры.
- ¹⁷ Калужские дома Оболенского, середина XVIII века (пер. Достоевского, 5), Макарова, первая половина XVIII века (Пушкинская ул., 16), дом первой половины XVIII века (1-й Красноармейский пер., 5), дом Торубаева, середина XVIII века (2-й Красноармейский пер., 10).
- ¹⁸ Великий Устюг, дом Г. Захарова, 1787—1788, на ул. Шилова; дом второй половины XVIII века на Красноармейской улице; дом В. Шилова, середины XVIII века на ул. Шилова; Торжок, дом середины XVIII века на главной площади (ныне здание Горсовета).
- ¹⁹ Дом Овсянниковых в Угличе, середина XVIII века (ул. К. Либкнехта, 14), в Туле дом середины XVIII века на набережной Дриера, 3, в Великом Устюге дом Г. Захарова.
- ²⁰ Таковы под Угличем церкви сел Воскресенского (не позднее 1776), Архангельского (1789), Поводнева (1763); в Кашине — церкви Ильинско-Преображенская (1778), Входа-Иерусалимская (1777), Крестознаменская (1782—1784); в Суздале — Никольская (1720—1739), Козьмодемьянская (1725), Знаменская (1749), Предтеченская (1720), Воскресенская (1720), Скорбященская (1787); в Туле — Успенский собор (1762—1764), церковь Николы на Ржавце (1749—1770); в Великом Устюге — церкви Преображенская теплая (1725—1739), Сергия Радонежского (1739—1747), братские кельи Михайло-Архангельского монастыря (1736—1737) и многие другие здания в разных местах России.
- ²¹ Отношение высоты основной части к высоте цоколя Академии художеств равно 1,68:1 и приближается к гармоническому отношению золотого сечения 1,618:1.
- ²² Фельтенское здание петербургского Воспитательного дома было перестроено и включено В. Стасовым в комплекс Павловских казарм (1817—1819).
- ²³ Подписанные Ю. Фельтеном чертежи ограды выполнены («учинены») П. Егоровым. В проектировании декора ворот принимал участие И. Фок. Непосредственное наблюдение за ходом строительства осуществлял П. Егоров.
- ²⁴ Дворец Петра III (1758—1762), Китайский дворец (1762—1768), Кательная горка (1762—1774).
- ²⁵ Проект Тучкова буяна, относящийся к 1764 году, хранится в ЦГИА СССР, ф. 485, оп. 1, д. 1120, л. 1.
- ²⁶ Баженову принадлежат проекты университета, домов Воронцова, Разумовского, Долгова, Вольфа и др. в Москве, павильоны и первый проект Михайловского замка в Петербурге, дворцовый комплекс в Царицыне под Москвой.
- ²⁷ Сад дома Пашкова не сохранился.
- ²⁸ Замысел декоративно-скульптурного убранства реализован лишь в главном круглом зале. Отделка фасадов Сената в натуре скромнее, чем предусматривалось проектом.

- ²⁹ ЦГИА СССР, ф. 1399, оп. 1, д. 782, л. 1; д. 541, л. 13; д. 800, л. 12; д. 851, л. 43—45; д. 520, л. 5; д. 462, л. 1, 10, 11, 20; д. 520, л. 16.
- ³⁰ ЦГИА СССР, ф. 1399, оп. 1, д. 759, 541, 832.
- ³¹ Вынос колонн портика в строгом классицизме чаще всего равен одному, двум и более их диаметрам, в то время как на предыдущем этапе вынос, как правило, составлял 0,5 или меньше диаметра колонны.
- ³² Н. А. Львов. Четыре книги Палладиевой архитектуры. СПб., 1798.
- ³³ Автором первоначального замысла Странноприимного дома является Е. Назаров. Д. Кваренги изменил проект, сделав его более торжественным, в частности, благодаря полукруглой колоннаде, столь украсившей здание.
- ³⁴ ЦГИА СССР, ф. 1399, оп. 1, д. 832, л. 8—11.
- ³⁵ Милитаризация, свойственная павловскому времени, оживила в конце 90-х годов также проектирование и строительство повсюду, включая провинцию, казарм, не характерное для раннего классицизма. Таковы казармы в Астрахани (1797), Костроме (1798), Симбирске, Торжке (1799), Покровские казармы в Москве (1798) — ЦГИА СССР, ф. 1399, оп. 1, д. 259, 437, 736, 787, 502.
- ³⁶ Жилой дом в Саратове расположен на углу современных улиц Чернышевского и Ленина.
- ³⁷ Ляличи (Завадовского) в бывшей Черниговской губернии, Хотень (Камбурлея) в бывшей Харьковской губернии выстроены по проектам Д. Кваренги. Вороново (Воронцова), Знаменское-Раёк (Глебовых-Стрешневых) возведены под Москвой и Торжком по проектам Н. Львова; Надеждино (Куракиных) в бывшей Саратовской губернии, Елизаветино (Глебовых-Стрешневых) в парке Покровского-Стрешнева, вошедшем сейчас в границы Москвы.
- ³⁸ Диканька (Кочубея) в бывшей Полтавской губернии, Самойлово (Голицына) в бывшей Смоленской губернии, Ярополец (Гончаровых), сооруженный под Москвой, видимо, по проекту И. Еготова, Петрово-Дальнее (Голицыных), Валуево (Мусина-Пушкина) под Москвой.
- ³⁹ Люблино (Дурасова) построено под Москвой, вероятно, И. Еготовым; дача «Голубятня» (Орлова) расположена близ Донского монастыря в Москве.
- ⁴⁰ Этот достаточно условный термин давно используется в литературе. В 1950-х годах была сделана попытка заменить его в применении к Баженову словами «национально-романтическое направление». Однако новое определение не прижилось.
- ⁴¹ Царицынский комплекс не был окончен Баженовым, частично перестраивался Казаковым и в таком незавершенном, полуразрушенном виде сохранился до наших дней.
- ⁴² А. Шхонебек «Взятие Азова» (1699), П. Пикарт «Полтавская баталия» (1710), П. Пикарт и Я. Бликлант «Панорама Москвы» (до 1712).
- ⁴³ Существует мнение, что фигурки в этих листах рисовал не Махаев, а другой художник, но принципиально, как справедливо отмечалось, это мало что меняет в характере его работ.
- ⁴⁴ Собственноручные рисунки Чемесова, высоко ценимые современниками, к сожалению, не сохранились, но свидетельством того, как крепко, мастерски строил он форму и владел рисунком, служит его исполненный маслом «Автопортрет» (ГРМ).
- ⁴⁵ Лосенко написал, в частности, труд «Изъяснение краткой пропорции человека, основанной на достоверном исследовании разных пропорций древних статуй», снабженный таблицами, сделанными по его рисункам.
- ⁴⁶ А. А. Сидоров. Рисунок старых русских мастеров. М., 1956, стр. 251.
- ⁴⁷ Рисунки обнаружил в 20-х годах искусствовед С. П. Яремич. Собственностью самого Яремича была сепия «Больной художник» — художник, изображенный на одре болезни, выводит рукой на стене слова: «Выгоднее быть цеховым малером, нежели историческим живописцем без покровителей. Испытал, но жалею, что поздно». Принадлежность этого рисунка Ерменеву сейчас оспаривается. Между тем и по той горечи, какая чувствуется в нем, и по особенностям художественного почерка рисунок ближе к серии «Нищих», чем даже некоторые известные подписные аллегорические и жанровые наброски Ерменева. (Сравнить, например, как изображены забинтованные ноги больного художника и ноги нищих, обмотанные онучами, насколько сходно трактована ткань, драпирующая ложе больного, и складки одежды в «Нищей с девочкой».) Не так давно на четырех картинах из наших музеев (две — в Днепропетровске, две — в Риге) с изображениями нищих обнаружили латинские монограммы, которые расшифровывают как I. A. E., то есть как подпись Ерменева. Однако далеко не все в этих вещах перекликается с творческим почерком Ерменева.
- ⁴⁸ Понятие о совершенном живописце. СПб., 1789, стр. 93, 94.
- ⁴⁹ В резцовой гравюре работает И. Берсенов, в так называемой черной манере (меццо-тинто) И. Селиванов. Овладению этой техникой учил русских граверов и приглашенный в 1793 году в Россию знаток меццо-тинто англичанин Д. Уокер. И Берсенов и Селиванов были виртуозными мастерами репродукционной гравюры.
- ⁵⁰ Слава — величаяя женщина с лаврами в руках; Сила и Храбрость — величавый муж с соответствующими атрибутами — эти аллегорические фигуры постоянно ваяли и живописали для триумфальных ворот. «Российский Самсон», победивший льва Свейского (т. е. Швецию), или «Российский Персеус», спасающий от чудовищ-шведов Андромеду (Ижорскую землю) — таково содержание живописных композиций, украшавших эти сооружения. Вся эта сюжетика тщательно рассмотрена К. Пигаревым в книге «Русская литература и изобразительное искусство» (М., 1966, стр. 51).
- ⁵¹ Первоначальным местонахождением большинства этих полотен был Преображенский дворец в Москве, на что указывают Г. Богуславский, а также Н. Молева и Э. Белютин, предложившие назвать всю серию «преображенской».
- ⁵² Н. Молева и Э. Белютин в книге «Живописных дел мастера» (М., 1965) относят портрет к середине 90-х годов XVII века. Предположение, что его автором был живописец Оружейной палаты И. Адольский (Одольский) Большой, окончательно не подтвердилось, но, по мнению Н. Коваленской, это, безусловно, работа русского мастера.
- ⁵³ В качестве наиболее близкой параллели суровому реализму никитинских портретов Петра I можно назвать, как это ни парадоксально, портреты не монарха, а деятеля английской буржуазной революции XVII века Кромвеля работы превосходного мастера миниатюры С. Купера.
- ⁵⁴ Этот портрет с надписью на обороте «гетман напльно...» считали изображением Мазепы, Скоропадского, Даниила Апостола, Полуботка. И сейчас наши исследователи по-разному отвечают на этот вопрос. Н. Молева трактует этот портрет как изображение просто казака-бандуриста (что, однако, мало убедительно). А. Савинов считает его портретом литовского гетмана, «польного маршалка» К. Я. Сапеги, бывшего в Петербурге в середине 20-х годов XVIII века. Т. Лебедева более склонна видеть в никитинском полотне портрет П. Полуботка, избранного в 1722 году наказным, то есть временным гетманом Украины, пытавшегося отстаивать ее самоуправление, навлекшего на себя гнев Петра I и умершего узником Петропавловской крепости. Добавим, что, может быть, именно поэтому в старинной надписи имя изображенного не упомянуто, а его звание приведено небрежно и неточно (гетман польный, напольный — звание, существовавшее не у казаков Украины, а в Литве и Польше).
- ⁵⁵ Братья-живописцы Никитины, Иван и Роман, были в 1732 году арестованы за хранение пасквиля на Феофана Прокоповича, взяты тайной канцелярией и сосланы в Тобольск. Много лет спустя они получили амнистию; Иван из Сибири не вернулся, по всей вероятности, он умер на обратном пути.

- ⁵⁶ Например, большой коронационный портрет Анны Иоанновны (около 1730, ГТГ).
- ⁵⁷ Такова, например, деятельность в Академии наук швейцарца Г. Гзелля и его жены, акварелистки М. Гзелль (Гзельши).
- ⁵⁸ «Портрет цесаревича Петра III» (1743), «Портрет Екатерины Алексеевны» — оба в ГРМ, «Елизавета Петровна с маской в руке» (1748, ГТГ).
- ⁵⁹ Сравнивая произведения русской литературы и искусства этой поры, К. Пигарев очень точно называет это время периодом господства «панегирического стиля» («Русская литература и изобразительное искусство». М., 1966). Силы воздействия, убедительности эти панегирики достигали тогда, когда были обращены не только к царям и вельможам, но и ко всей России, что мы видим в созданиях Растрелли, в многогранном творчестве Ломоносова, отчасти и в таких полотнах, как портрет Елизаветы Петровны работы Токе.
- ⁶⁰ По собственным словам Антропова, он «самоизвольно находился на своем коште 2 года при знатном художнике Ротарии». Убедительно предположение И. Сахаровой, что этот период приходится на 1758—1759 годы (И. Сахарова. Самобытное искусство портрета.— «Художник», 1971, № 4).
- ⁶¹ Приводим датировку, предложенную И. Сахаровой вместо прежней,— 1754 год.
- ⁶² Приглашенный на роль руководителя живописного отделения «Академии трех знатнейших художеств», французский художник Ле Лоррен вскоре (в 1759) умер, помощнику же его, впоследствии известному французскому гравёру К. Моро Младшему было тогда всего 18 лет. Сменивший Моро Ж. де Велли по всем данным был сильнее в рисунке, чем в живописи.
- ⁶³ Из самых ранних программ сохранились работы М. Пучинова «Беседа Александра Македонского с Диогеном» и Г. Козлова «Апостол Петр отрывается от Христа» (обе 1762, ГРМ).
- ⁶⁴ А. Савинов. А. П. Лосенко. М.—Л., 1948, стр. 22.
- ⁶⁵ О том, кто изображен на этом портрете, существует много догадок. Наиболее вероятным кажется предположение, что это портрет первой жены Н. Е. Струйского, пензенского помещика и поклонника таланта Рокотова, переписанный по капризу заказчика, этого чудака и графомана, и превращенный в «Молодого человека» в треуголке и маскарадном домино (И. М. Сахарова. Н. Е. Струйский и его связи с Ф. С. Рокотовым. Государственная Третьяковская галерея. Очерки по русскому и советскому искусству. Л., 1962).
- ⁶⁶ Если Рокотова обычно сравнивают с замечательным английским портретистом Гейнсборо, то Левицкому ближе другой англичанин — Рейнольдс. Например, по самой концепции образа наиболее близкой параллелью портрету Кокоринова можно считать портрет архитектора Чемберса кисти Дж. Рейнольдса, хотя Левицкий далек от патетически широкой манеры английского живописца.
- ⁶⁷ Прежде портреты размещались в Петергофском дворце. Н. М. Гершензон-Чегодаева считает, что общность декоративного замысла явно обнаруживается в близких по цвету портретах Нелидовой и Хованской с Хрущевой и в еще большей мере — в портретах Борщовой, Алымовой и Молчановой, видимо, составлявших целостную композицию на одной стене.
- ⁶⁸ Кстати, именно в эти годы Левицкий особенно интересуется Рокотовым: пишет свободную копию с рокотовского портрета гр. Е. Н. Орловой, в работе над портретами Екатерины отталкивается от «типа Рокотова».
- ⁶⁹ В Государственном Русском музее, в Новосибирске, в Музее русского искусства в Киеве.
- ⁷⁰ Левицкий был близок литературному кружку Державина, но, как писали еще в XVIII веке, в «изобретении» этой картины-аллегии ему помогал не Державин, а входивший в кружок разнообразно одаренный Н. Львов (об этом см. в кн. Н. Гершензон-Чегодаевой «Левицкий». М., 1964, стр. 257, 258).
- ⁷¹ См.: Н. Гершензон-Чегодаева. Левицкий, стр. 258.
- ⁷² К сожалению, судить о первом приходится лишь по повторениям (одно из них в ГТГ, 1797), а о втором, находящемся в Париже,—по репродукциям. Этот последний портрет опубликован в монографии Н. Гершензон-Чегодаевой, указавшей его местонахождение — собрание Гиршмана.
- ⁷³ Видимо, от Вуаля идет Левицкий в некоторых из портретов детей Павла («Александра Павловна», Музей русского искусства в Киеве), отличающихся такой же полной изящества трактовкой складок и очертаний платья.
- ⁷⁴ Эскиз 1786 года — там же, в ГТГ, поколенный вариант — в Павловске.
- ⁷⁵ Малосамостоятельны, например, идиллические сценки жизни поместий И. Танкова с такими же маленькими фигурками крестьян, совсем не русскими хижинами и мельницами, как на рисунках Лепренса и де Велли.
- ⁷⁶ Еще до появления картин Шибанова датский живописец-портретист В. Эриксен (в России в 1757—1772) написал группу крестьян — «Столетняя царскосельская обитательница с семьей». Возможно, она подсказала Шибанову мысль о создании подобной композиции. Но Шибанов очень далек от равнодушно-любопытного взгляда на свои модели как на некий раритет, свойственного Эриксену.
- ⁷⁷ И думается, вполне правы наши исследователи, в частности Т. В. Алексеева, отмечая сходство этих произведений с групповым портретом в искусстве французского революционного классицизма — в живописи Луи Давида (Т. В. Алексеева. В. Л. Боровиковский. История русского искусства, т. 7. М., 1961, стр. 128).
- ⁷⁸ См. том 3 настоящего издания.
- ⁷⁹ Из достоверных произведений Оснера известны рельефы на уступах Большого каскада в Петергофе («Кентавр Несс похищает Даяниру», «Нарцисс, смотрящий в воду» и др.), а также горельеф над воротами Петропавловской крепости «Низвержение Симона Волхва», где библейская сцена трактуется как аллегория побед Петра I.
- ⁸⁰ См.: Н. Лансере. Летний дворец Петра I. Л., 1929, стр. 12.
- ⁸¹ Современники свидетельствуют, что бюст Г. Г. Орлова, созданный Павловым, и по переданному сходству и по исполнению был лучше, чем у Н. Жилле.
- ⁸² Со временем происходит все более четкое разграничение этих двух видов скульптуры; вскоре в орнаментальный класс приглашаются специальные преподаватели — Л. Роллан и затем И Шварц.
- ⁸³ Ни элегантное искусство Ж. Лемуана и Ж. Каффиери, ни суховато-парадные бюсты Ж. Ноллекенса, ни даже очень эмоциональные портреты Ж. Пигалля не могут быть поставлены в один ряд с достижениями русского мастера. Только один Гудон, своим пониманием реализма уже связанный с последующим столетием, является серьезным соперником Шубина.
- ⁸⁴ Мастера искусства об искусстве, т. II. М.—Л., 1936, стр. 156, 157.
- ⁸⁵ Свою программу рекомендует и Дидро в письме к Фальконе.
- ⁸⁶ Мастера искусства об искусстве, т. 3. М., 1967, стр. 362.
- ⁸⁷ И впоследствии Гордеев вел большую работу по отливке копий с античных статуй, иногда творчески перерабатывая оригиналы. Они устанавливались в Павловском и Царскосельских дворцах, заменяли на каскадах петергофских фонтанов прежние, пришедшие со временем в негодность. По его моделям исполнены фигуры Геркулеса и Флоры, дважды повторенные для здания Академии художеств и Камероновой галереи.
- ⁸⁸ Около памятника висела ныне утраченная мраморная доска с надписью, разъясняющей смысл аллегорических фигур и предметов. (В. Рогачевский. Ф. Г. Гордеев. Л.—М., 1960, стр. 106).

- ⁸⁹ В разработке сюжетов принимали участие Г. Р. Державин и Н. А. Львов.
- ⁹⁰ Характерно, что не одно поколение русских ваятелей училось по его «Анатомии», самому лучшему наглядному пособию Академии художеств.
- ⁹¹ Скульптура была разрушена во время Великой Отечественной войны и в 1947 году воссоздана ленинградским скульптором В. Симоновым.
- ⁹² В начале XIX века оба памятника были перенесены в другое место. Об этом см.: О. Лазарева. К истории создания М. И. Козловским памятника Суворову в кн.: Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования, вып. 2. 1958, стр. 56—61.
- ⁹³ Симметрично ей на левой стороне была помещена «Нева», выполненная скульптором Ф. Щедриным.
- ⁹⁴ По версии, изложенной Н. Н. Соболевым, «Полунощный спас» был привезен поляками во время интервенции и оставлен в некоторых церквях и монастырях на пути в Москву. (Н. Соболев. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934, стр. 387.)
- ⁹⁵ И. Евдокимов. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921, стр. 113.
- ⁹⁶ Изданная по приказу Петра книга «Символы и Емблемата» служила не только своеобразным кодексом аллегорического мышления, но и руководством для мастеров различных видов декоративного искусства.
- ⁹⁷ Цит. по книге В. А. Богословского «Кваренги — мастер архитектуры русского классицизма». Л.—М., 1955, стр. 68.
- ⁹⁸ Филарет Гумилевский. Историко-статистическое описание Харьковской епархии, т. III. М., 1859, стр. 508, 509.
- ⁹⁹ П. Т. Березинская Вознесенская церковь.— «Киевская старина», 1889, январь, стр. 228—230.
- ¹⁰⁰ Прототипом для них послужил, вероятно, храм в Колодном (1470, верх переделан в конце XVII в.).
- ¹⁰¹ Первоначально на ратуше было, видимо, 16 скульптур, но большинство из них погибло во время пожара в 1865 году.
- ¹⁰² Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским, вып. 2. М., 1897, стр. 44.
- ¹⁰³ Д. Талбот Райс. Три синайских горы. Византия. Южные славяне и Западная Европа.— В сб.: В честь В. Н. Лазарева. М., 1973, стр. 176.
- ¹⁰⁴ Сюжет, встречающийся в деисусном чине Грибовичского иконостаса еще в 1638 году. Он же был повторен в 1738 году в церкви Воздвижения в Дрогобыче.
- ¹⁰⁵ Росписи в треугольниках потолка нефа, изображающие в центре «Троичное божество» и «Всевидающее око», архангелов и, в медальонах, евангелистов, относятся к концу XVIII века.
- ¹⁰⁶ По бокам эти композиции обрамлены фигурами святых наподобие икон — редкое явление в росписях. В композиции «Страшный суд» не принято во внимание окно, что характерно, как было отмечено, для народных живописцев, считающихся только со всей настенной плоскостью в целом.
- ¹⁰⁷ Восстановить иконографическую систему храма не представляется возможным из-за фрагментарности уцелевших остатков.
- ¹⁰⁸ В. Фредеричче был приглашен в Киево-Печерскую лавру из Бердичевского кармелитского монастыря в 1758 году. Как полагают исследователи, он должен был помочь организовать в лавре художественную школу с систематическим профессиональным образованием (М. П. Истомин. К истории живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII столетии.— «Труды IX археологического съезда в Вильне в 1893 году», т. II. М., 1897, стр. 50, 51). Эта установившаяся точка зрения, однако, должна быть проверена и более достоверно подтверждена.
- ¹⁰⁹ А. Л. Каганович. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963, стр. 42.
- ¹¹⁰ Д. И. Багалей и Д. П. Миллер. История города Харькова за 250 лет существования. Харьков, 1905, стр. 412.
- ¹¹¹ Описание сюжетов, сделанная в XVIII веке, дает возможность судить об обилии аллегорических сцен, по-видимому, написанных после пожара.
- ¹¹² Ф. С. Уманцев. Настінні розписи в мурованих спорудах. Історія українського мистецтва, т. III. Київ, 1968, стр. 143, 184.
- ¹¹³ Участие в росписи придела А. Галика несомненно, так как «кужбушки» хранят его эскизы «Ликов праведных жен».
- ¹¹⁴ В описи Густынского монастыря 1785 года значится: «В церкви живоначальные Троицы на левой стороне на стене, где казалица стоит, написан портрет во весь рост гетмана Ивана Самойловича, перед которым на столику изображена гетманская золотая булава и бархатная шапка с соболем околышом. Там же около головы написан герб его на дворянском щите... Платье на гетмане польское, кафтан белый золотой парчи, поверх одного на епашку алая бархатная шуба, соболями опушенная, руки держит сложивши, вверх поднявши». («Киевская старина», 1894, V, стр. 358, 359). Портреты украшали и стены Мгарского монастыря под Лубнами. (В. Горленко. Старинные малороссийские портреты.— «Киевская старина», 1882, III, стр. 602.
- ¹¹⁵ Впервые это предположение высказал историограф Полтавы И. Ф. Павловский (1851—1923) в своей книге «Битва под Полтавой 17 июня 1709 г.», изданной в 1909 году.
- ¹¹⁶ В. Свенцицкая находит черты общности между произведением И. Рутковича и гравюрой фламандского гравера И. Заделера по картине живописца В. Шпрангера. (Віра Свенціцька. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966, стр. 71).
- ¹¹⁷ По-видимому, над иконостасом И. Руткович работал вместе с артелью. Декоративная плоскостность трактовки фигуры князя Владимира, маленькая, несколько условная рука дают основание предполагать, что в этом персонаже кисти Рутковича принадлежит только лицо.
- ¹¹⁸ Известна по копии, находящейся в Киево-Печорском государственном историко-культурном заповеднике.
- ¹¹⁹ Некоторые исследователи считают, что здесь изображены гетман И. Скоропадский и полковник Лукиан Жоравко.
- ¹²⁰ Несмотря на то что икона найдена в Галиции, ее считают памятником восточнукраинских земель (Віра Свенціцька. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст., стр. 44).
- ¹²¹ Аналогии с росписями Троицкой надвратной церкви дают основание искать истоки этого живописного направления в Киеве.
- ¹²² В иконе «Богоматерь на престоле с предстоящими святыми» из Троицкого собора в Миргороде (Государственный музей украинского изобразительного искусства) весь антураж рокайльный.
- ¹²³ Портреты находились в Софии киевской и в Михайловском Златоверхом монастыре, в Успенском соборе Киево-Печерской лавры, в Георгиевском Выдубицком монастыре, в Успенской церкви села Лютеньки и во многих других.
- ¹²⁴ Платон Білецький. Український портретний живопис XVII—XVIII ст. Київ, 1969, стр. 241.
- ¹²⁵ Саблукову приписывался еще портрет Юрьева с надписью: «IS 1799», но в настоящее время его рассматривают как произведение неизвестного художника (Государственная Третья-

- ковская галерея. Живопись XVIII — начала XX в. до 1917 года). Каталог. М., 1952, стр. 295.
- ¹²⁶ П. Белецкий высказал гипотезу, что подобные картины существовали и значительно раньше (П. О. Білецький. Козак Мамай. Українська народная картина. Львів, 1960, стр. 21).
- ¹²⁷ Большая коллекция картинок «Казак-бандурист» имеется в Государственном музее украинского изобразительного искусства УССР, в Черниговском и Днепропетровском исторических музеях.
- ¹²⁸ П. М. Попов. Осередки друкування на Східній Україні XVII—XVIII ст.— «Книга і друкарство на Україні». Київ, 1964, стр. 95.
- ¹²⁹ В. В. Стасов. Разбор сочинения Ровинского. Собрание сочинений, т. II. СПб., 1894, стр. 70.
- ¹³⁰ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. 12. М., 1957, стр. 98, 99.
- ¹³¹ В период Великой Отечественной войны дворец сгорел. В 1952 году он восстановлен по проекту архитектора В. Вараксина и частично перестроен.
- ¹³² Так, в Георгиевской церкви в Давид-городке сохранилась украшенная богатой ризой икона Христа. На ризе выгравирована надпись, из которой мы узнаем, что «Року 1767 сию шату сооружил раб божий Демьян Ткачик и Степан Гречик».
- ¹³³ К этому времени относит их П. Красавицкий в своей работе «Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение» (Витебск, 1911). Автор сообщает, что в 90-х годах эти росписи осматривал И. Е. Репин, дал им высокую оценку и предположил, что они исполнены талантливым живописцем-самоучкой. Росписи не сохранились, и в настоящее время судить о них приходится лишь по фотографиям.
- ¹³⁴ Как имя Павла Игнатовича, так и имя другого живописца — отпущенного на волю крепостного маляра Ивана сына Сергеева — упоминается в бумагах, касающихся работ в Троицкой церкви (Витебский архив, папка дела Огинского № 39-0-17, стр. 26, 63, 65, 67, 80, 85).
- ¹³⁵ Витебский архив, папка дела Огинского № 39-0-17, стр. 6—13.
- ¹³⁶ В Слонимском этнографическом музее хранились, например, резная ваза, венчавшая в свое время колонну и завершенная пальметтами и бутонами, а также изображения лебедя, амуров, цветов и побегов растений.
- ¹³⁷ К ним относятся заглавные листы книг «Осьмогласник», повторенный с гравюры книги «Диоптра» (1698), «Небо новое» (1699), «Перло многоцветное» (1699), «Книги жития святых» (1702); гравюры «Иоанн Дамаскин» и «Рождество Христово» из книги «Осьмогласник» (1730).
- ¹³⁸ С конца XVII века в Супрасльской типографии было выпущено несколько десятков книг. Среди них «Букварь языка Славенского» (1761), «Азбука». Основная же масса книг была религиозного содержания. Большинство книг издано на славянском языке, только немногие были выпущены на польском и латинском языках. Существовала типография около ста лет. После присоединения Белостока к Пруссии она не выдержала притеснений и конкуренции со стороны прусских королевских типографий и в 1799 году Супрасльский монастырь продал типографию своим конкурентам.
- ¹³⁹ А. Даманский происходил, очевидно, из местной белорусской шляхты; известны имена Даманских, живших в Кобринском повете.
- ¹⁴⁰ См. том 3 настоящего издания.
- ¹⁴¹ В XIX веке здание было отгорожено от улицы высоким забором и подверглось большой переделке.
- ¹⁴² В 1968—1974 годах проведена реставрация ратуши (теперь Дворец бракосочетаний) по проекту инженера-архитектора Ж. Симанавичюса.
- ¹⁴³ Об этом свидетельствуют специальные церковные указы, например указ жемайтского епископа А. Тышкявичюса 1752 года.
- ¹⁴⁴ От редакции: польским историком искусства М. Карповичем высказано мнение (не разделяемое, однако, рядом литовских искусствоведов), что портреты К. Паца и его жены исполнены работавшим в Гданьске живописцем Д. Шульцем.
- ¹⁴⁵ Этот материал будет подробнее рассмотрен в следующем томе, так как сохранившиеся подлинные памятники относятся к XIX веку.
- ¹⁴⁶ Разрушенная при обстреле Риги в начале Великой Отечественной войны башня церкви Петра сейчас восстановлена по варианту И. Вильберна. Автор проекта реставрации архитектор П. Саулитис. Башня восстановлена в 1973 году.
- ¹⁴⁷ В настоящее время в Елгавском дворце, реставрированном снаружи в 50-х — 60-х годах XX века, размещается Сельскохозяйственная академия. Рундальский дворец с 1972 года является Дворцом-музеем Министерства культуры Латвийской ССР (до 1972 г. — филиал Бауского краеведческого и художественного музея); его ансамбль с начала 70-х годов подвергается коренной реставрации, включая реставрацию интерьеров.
- ¹⁴⁸ Обстановка лестенской церкви (алтарь, кафедра, орган со скульптурами) в 1960-х годах перевезена из Лестене в Рундальский дворец-музей.
- ¹⁴⁹ Несмотря на ряд общих черт с проектами французского строителя мостов И. Перроне, в Каменном мосте значительно более заметна перекличка с архитектурой набережных Невы и Зимней канавки. Кроме того, Каменный мост в Тарту проектировался раньше, чем пришли в Россию чертежи Перроне.
- ¹⁵⁰ Фанариоты — представители греческой феодально-ростовщической элиты, жившие в квартале Фанар Стамбула (Константинополя). Назначались правительством Османской империи — Портой господалями в Молдавию.
- ¹⁵¹ С. Ладанский. Петр Великий — император России в Голландии и Заандаме в 1698 и 1717 гг., книга голландского ученого Схельтемы. — «Русская старина», февраль 1916 г., стр. 202. Александр был близок к Петру I, назначившему его «генерал-фельдцейхмейстером русской артиллерии». Попад в плен к шведам под Нарвой, он мужественно переносил тяготы положения пленника, оставался верен Петру I и умер в 1711 году, не дождавшись освобождения. Царевич Александр занимался литературными переводами на грузинский язык.
- ¹⁵² От редакции: некоторые исследователи считают, что портрет царевича Александра Арчиловича был выполнен во время его пребывания в России не грузинским, а каким-либо иноземным мастером. Любое решение вопроса не исключает, однако, необходимости ввести в историю грузинской художественной культуры это интересное произведение.
- ¹⁵³ С. Кабадзе. Статьи и материалы по истории Грузии, кн. 1. Тбилиси, 1914 (на груз. яз.), стр. 1—10, табл. I, II, III.
- ¹⁵⁴ Гарсеван Чавчавадзе, отец знаменитого грузинского поэта Александра Чавчавадзе, будучи послом Грузии, долго жил в Петербурге, сыграл большую роль в деле сближения Грузии с Россией.
- ¹⁵⁵ См. том 3 настоящего издания.
- ¹⁵⁶ Сын Нагаша Овнатана, художник Акоп в своем стихотворении, посвященном памяти отца, пишет: «Много стран он обошел, был в чужих краях».
- ¹⁵⁷ Амаданци занимал патриарший престол с 1715 по 1725 год.
- ¹⁵⁸ Иностранные путешественники XVII и начала XVIII века (Тектадер, Шарден, Турнефор) обращали внимание на отсутствие живописи в соборе.

- ¹⁵⁹ Аршак Чобанян и некоторые исследователи ошибочно относили эти фрагменты к сцене принятия христианства. В принадлежности этих фрагментов к сцене «Явление ангела Григорию Просветителю» убеждает имеющаяся в Эчмиадзине копия начала XIX века с этой композицией.
- ¹⁶⁰ Шахатунян. Надписи Эчмиадзинского кафедрального собора и пяти областей араратских. Вагаршапат, 1841 (на арм. яз.).
- ¹⁶¹ Е. Мартикян. История армянского изобразительного искусства. Айастан, 1971 (на арм. яз.); М. Казарян. Армянское изобразительное искусство в XVII—XVIII вв. Ереван, 1974 (на арм. яз.).
- ¹⁶² Аракел Даврижеци. Книга историй. М., 1973.
- ¹⁶³ Тем не менее Е. Мартикян приписывает Степаносу Леаци ряд не принадлежащих ему картин, исполненных в середине и во второй половине XVIII века (см. указ. соч.).
- ¹⁶⁴ «Джамбр» — памятная книга-зерцало и сборник всех обстоятельств святого престола Эчмиадзина. М., 1958.
- ¹⁶⁵ Согласно «Джамбру» католикос Карапет «поручил рисовать на главном алтаре изображения двенадцати апостолов, украшая его позолотой и разноцветными узорами» (стр. 97).
- ¹⁶⁶ Дата смерти Акопа Овнатяна 22 февраля 1757 года установлена М. Казарян.
- ¹⁶⁷ Е. Мартикян. Указ. соч.
- ¹⁶⁸ Образцы ювелирных золото-серебряных и других изделий, выполненных армянскими мастерами, находятся в музеях Еревана и других городов нашей страны, во многих армянских храмах, зарубежных музеях и храме св. Акопа в Иерусалиме.
- ¹⁶⁹ О слущких поясах см. также главы «Искусство Белоруссии» и «Искусство Литвы». Коллекции поясов хранятся в Государственном Историческом музее в Москве, Музее этнографии народов СССР в Ленинграде, в музеях Минска и Вильнюса, в Эчмиадзинском храме и ряде частных собраний.
- ¹⁷⁰ Крупными хранилищами коллекций художественной вышивки являются Иерусалимский и Эчмиадзинский храмы, Исторический музей Армении в Ереване; имеются и частные собрания.
- ¹⁷¹ Цитируется по кн.: Л. Бретаницкий, А. Саламзаде. Кировабад. Очерк архитектурной истории города. М., 1960, стр. 37.
- ¹⁷² От редакции: в домах карадам — древнейших подземных или наземных, часто примыкающих к косогору жилищах истории архитектуры отмечают как своеобразие конструкции перекрытий в виде деревянного ступенчатого купола, так и сходство с грузинским дарбази и армянским глхатуном (М. Усейнов, Л. Бретаницкий, А. Саламзаде. История архитектуры Азербайджана. М., 1963, стр. 11, 328).
- ¹⁷³ См. том 2 настоящего издания.

THE ART OF THE PEOPLES OF THE USSR (LATE 17th—18th CENTURIES)

SUMMARY

The period embracing the end of the seventeenth and the entire eighteenth century was a significant stage in the history of art of the peoples who now make up a single family of the nationalities of the USSR: many of these peoples underwent the transition from the medieval forms of artistic creation during the period under review here, towards post-Renaissance art, which was free of direct subordination to religion and Church dogma, was imbued with an interest in the laws of life, the physical nature of things, and the man with his earthly cares and deeds.

The first signs of artistic development in the new direction were attempts to introduce into architecture clear logicity for the layout and structure of buildings, elements of the classical orders, which made for harmonious proportions and architectural forms, kindred, as it were to man, and efforts to master in representational art the laws of perspective and modelling of volumes with the help of *chiaroscuro*. In the process certain losses were inevitable — the close ties which existed between art and the crafts with their collective folk work skills were weakened, but on the other hand great possibilities opened up for an artist to exercise initiative in his conception of the world around him. The artist's searchings, and distinctive features in his vision and perception of life acquired new value and significance.

In Russian culture this highly important change took place very swiftly in the late seventeenth and early eighteenth century, and soon bore splendid results. In the Ukraine, Byelorussia and among the Baltic peoples where hitherto the gradual secularization of culture had been proceeding more quickly and noticeably than in Russia, the process was completed only towards the end of the eighteenth century. In the art of Georgia and Armenia isolated, clear signs of such changes approaching could be seen in the same century. Moldavia seemed to be preparing for the changes around the same time. The artistic culture of Azerbaijan and the peoples in Central Asia and Kazakhstan still preserved its medieval character.

Exceptional intensity in the development of Russian art throughout the period under consideration, the great achievements which it attained in mastering the realism of post-Renaissance art and rising to the level of eighteenth century progressive ideas, and the role Russian art began to play in introducing other peoples to the new principles of artistic creation — it is because of all these factors that the present volume opens with a chapter devoted to Russian art.

The changes carried out by Peter the Great marked the start of the formation of the new Russian culture and art. Centralization of state power, based not on the old landed aristocracy (*boyars*), but on the newly emerged landed service nobility (*dvoryanstvo*) and the merchants, the opposition to the influence of the Church, Russia's struggle for an outlet to the sea, which ended in the building of St. Petersburg on the Gulf of Finland, the encouragement of industry and seafaring, the development of science and education, and a readiness to turn to Western Europe to get the knowhow — this was Peter's policy, and it was carried out with immense firmness, at times even cruelty. Objectively, however, it was in the interests of the Russian nation and of the more rapid advancement of the country's productive forces. Russia's backwardness was being overcome, the country was rapidly gaining the status of one of the great European powers.

The victory of the secular principle in Russian culture occurred in this period, later than in many countries of Western Europe. However, the historical ground for the victory had been prepared, so that the new Russian culture and art were able to gain speedily in strength, with a clear sense of purpose from the very first. Everything on which Russian architects, engravers, painters and sculptors worked, everything they had tried to learn from foreign artists who had been invited to work in Russia, or when they themselves were sent abroad to study art at state expense — all this was connected with serving State and Motherland in Peter's Russia. Everything that was useful in the creative experience of Western Europe and was in accordance with this task was sifted out.

A combination of businesslike austerity of execution and boldness and grandeur of conception distinguished the planning and building of St. Petersburg — from the fortress of SS Peter and Paul and its cathedral with a splendid bell tower (architect Domenico Trezzini) surmounted by a tall spire in the style of Northern, Baltic

Baroque to the formal gardens which were "in no whit inferior those at Versailles". The engravings done by A. Zubov in honour of Peter's "paradise" were similarly austere, precise and serious in the tasks they tackled; the same can be said about I. Nikitin's portraits of contemporaries active in the service of their country.

With the further strengthening of Russia's statehood and the upsurge of national self-consciousness the new Russian architecture and art acquired the features of single great style. A combination of dignity and festivity is the basic feature of the Russian Baroque of the 1730s—1750s. The achievements of this style are especially important in the architecture and decoration of the magnificent palaces, cathedrals and palace-and-park ensembles created by architects Rastrelli, Chevakin, Ukhtomsky and Kvasov as buildings of state importance, "for the single glory of all Russia", to quote Rastrelli.

The art of this period provides examples of a thorough processing of the heritage of previous centuries: architects learned from the builders of old how to set a building harmoniously in its natural environment, and certain other methods; the portrait painters Vishniakov and Antropov took from early painting strength and emotional expressiveness of colour; Mikhail Lomonosov, a leading figure in Russian science, and also a poet and an artist, attempted to restore the art of mosaic to its former fame. All this was not a movement backwards, it was the result of the new Russian artistic culture coming to greater maturity. The opening of the Academy of Art in St. Petersburg in 1757 was the final step towards the assertion of the principle of post-Renaissance art both in creative work and in the system of training of artists.

When the Enlightenment in Western Europe was arousing a wave of interest in antiquity as the embodiment of man's rational and natural human qualities, the art of Russia was producing, from the 1760s on, its own, special and highly meaningful version of Enlightenment neo-classicism.

The period between the 1760s and 1780s was a complex one in the history of Russia. The Russian empire of landed service nobility seemed to be flourishing, but it was shaken by popular uprisings; the peasant war of 1773—1775 under the leadership of Pugachev marked the beginning of the crisis of the system based on serfdom. The best brains of Russia, as before, were concerned with the idea of the state good, in contrast to the arbitrary self-interest of the serf-owners; the concept of serving the country acquired very broad and profound dimensions — above all it stressed man's duty to his fellow citizens, the achievement of sensible mutual relations between people, and humane laws. All that was best in Russian art dedicated itself to the embodiment of these ideals.

An elevated system of images, together with a gentle humanity constitute the strength and charm of the Russian art of that period. This charm can be seen in Bazhenov's grand design for the Kremlin palace with a square for popular gatherings, Chemesov's delicate engravings, drawings by Losenko, and portraits of enlightened contemporaries painted by Rokotov and Levitsky or sculptured by Shubin — warm, earthly and imposing.

The serious attitude to the tasks posed and tackled by Russian art was also seen in many talented foreign artists who contributed their share to the Russian culture. The best example is Etienne-Maurice Falconet, creator of the famous *Bronze Horseman*, monument to Peter the Great.

The concord of arts — architecture, sculpture and painting — remained firm and harmonious throughout this period, but each of the arts strove to demonstrate its own characteristic possibilities.

In the art of neo-classicism the most diverse works, both in purpose and in genre, served a single idea. With the architects Kazakov, Starov, Cameron and Quarenghi the palatial structures they designed were based on an elevated concept, as were their buildings for utilitarian, public purposes — hospitals, banks, educational establishments; the same thing is true of the appearance of each estate as a whole and its every park pavilion individually. Similarly works of monumental and small sculpture by Kozlovsky or Gordeyev have a unity as regards system of imagery. A proud realization of man's worth combined with a sense of national dignity imbues the most diverse works of painting and graphic art: official and intimate portraits and such remarkable paintings as Argunov's

Portrait of a Peasant Woman; the finest compositions on historical themes, Shibanov's scenes of peasant life, or views of towns given beauty by the labours of Russian people who created buildings, parks, canals and bridges. In essence, it is to the same elevated ideas that Yermenov appeals in his bitter heart-rending drawings of beggars, showing the incompatibility of those ideas and the wretched state of the common folk.

Neo-classical art remained predominant to the end of the century but within the style there were a number of trends which testified to its nearness to such orientations as sentimentalism or proto-romanticism. One of the more significant examples of this proximity is the work of the well known portraitist Borovikovsky.

The existence in Russia of sharp differences in the way of life of the upper and lower classes led to the preservation in villages, in the provinces of ancient crafts and building methods, especially archaic among certain minor ethnic groups in Russia. The art of these peoples (it will be dealt with in the next volume of the present publication) became the object of study by young Russian science as early as the eighteenth century.

The development of progressive social thought in eighteenth century Russia (Novikov, Radishchev) prepared the ground for the aristocrat-revolutionaries of the early nineteenth century, while Enlightenment neo-classicism laid foundations in Russian art for the second stage in the evolution of this style, the neo-classicism of 1810—1830.

From the mid-eighteenth century Russian artists showed themselves to be absolute masters of the artistic means developed by the world art of the period. Russian Baroque and Russian neo-classicism reflected characteristic features of the historical process in Russia, at the same time possessing original features of their own. The fact that Russian Baroque and Enlightenment neo-classicism were imbued with ideas of humanism and social conscience enhances the value of the contribution made by eighteenth-century Russian artists to the world treasury of art, and also explains why contacts with the culture of the Russian nation, the leading one in Russian state, proved fruitful also for other peoples of Russia.

Other peoples besides the Russians participated with varying degrees of activity in the complex process of the formation of post-Renaissance art, which was taking place in multi-national Russia. In the artistic development of some of them, for example the peoples of the Ukraine, Lithuania, Estonia and to a certain degree Latvia, the second half of the seventeenth and the entire eighteenth centuries were stages so closely connected that there are grounds for considering them together in this volume.

The mid-seventeenth century was an important historic turning point for the Ukraine because the area of the Ukraine along the left bank of the Dnieper and Kiev became part of Russia as a result of the liberating war of the Ukrainian people of 1648—1654. This fact and the distinctive features of the development of Ukrainian culture in the seventeenth century helped to enliven cultural ties between the Ukraine and Russia. The realistic features in Ukrainian icon painting, portraiture and engraving had a certain influence on Russian art. The educational establishments of the Ukraine produced a number of cultural figures, in the seventeenth century and later, who were active in Russia (one of them was Theophan Prokopovich, an energetic champion of Peter's reforms). But the final turn towards the development of secular science and art in the Ukraine did not take place for quite a time. There were certain reasons for that: the part of the Ukraine along the right bank of the Dnieper still remained the possession of Poland. The Ukrainian people were not united or free from religious and national oppression, and the protest against this oppression still took the form of a struggle for their religion.

In the Ukraine local schools of Ukrainian popular church architecture and painting began to thrive. Along both banks of the Dnieper, in Bukovina and Transcarpathia, isolated from the rest of the Ukrainian lands—everywhere the Ukrainian builders used similar methods (frame structure of wooden churches, stepped vaults, etc.), as if to stress their kinship, but used them with great diversity, according to the specific way of life in each district. The churches in Bukovina were closer to the early prototypes; in Transcarpathia they were small with square towers and Gothic spires or small Baroque domes; in and around Lvov the churches were of many tiers with picturesquely overhanging roofs; in the left-bank Ukraine they were very tall, with triumphantly rising surmounts of five or nine domes with high interiors with no internal divisions (cathedral in Novomoskovsk, architect Pogrebniak). For wall decorations subjects inspiring staunchness and the hope of just retribution were chosen by preference (*Christ's Passion* and *The Last Judgement*).

The renewal of the Ukrainian tradition of icon painting testifies to the intense intellectual activity of the people. In the still somewhat two-dimensional icons by Rutkowicz, Kandzeliewicz and other painters, with their clearly expressed linear rhythms, there appeared in the treatment of the figures, and especially in the modelling of faces and hands, certain delicate three-dimensionality so that the images of the saints acquired a life-like, human quality. Portraits of the leading figures of the Ukrainian people, representatives of the Cossack army or even simply worthy parishioners, burgesses or artisans were often introduced into the icons, wall paintings and other decorative work. While preserving the two-dimensionality and dignified reverence characteristic of icons, these portraits were remarkable for their acute individualization (portraits of Yefremovich and Gamaliya).

In their rivalry with the Roman Catholic Church, which built monasteries and churches in the Baroque style everywhere it had influence, the architects and artists of Kiev, Lvov and other Ukrainian cultural centres, also mastered the means of expression characteristic of this style. Individual Baroque methods were used in a highly original form, too, in wood architecture, in sculptured decoration and the spatial composition of Ukrainian stone architecture. No less original were the buildings, which followed the style faithfully in every detail: the Cathedral of St Yura in Lvov (architect Meretin; sculptor Pinsel), the town hall in Buchach (architect Hoffmann; sculptor Pinsel). Ukrainian Baroque had a bold heroic character.

It was only towards the end of the eighteenth century when the Ukrainian lands along the left and the right banks of the Dnieper were united that a purely secular trend emerged in the culture and art of the Ukraine. This was a time when urban construction in the neo-classical style was widely practised in the Ukraine, especially in new towns like Kherson, Nikolayev and Odessa.

Byelorussia and Lithuania, like the area of the Ukraine along the right bank of the Dnieper remained to the end of the eighteenth century part of Polish-Lithuanian feudal state, which now entered a period of internal crisis and unrest. The crisis affected the position of the people, especially in Byelorussia where they were faithful to Orthodoxy; the realization of the injustice of the existing state of affairs was gaining ground among the population. Baroque art was introduced in Lithuania and Byelorussia by the Roman Catholic Church very early, in the first half of the seventeenth century, in the forms which had been established in the south of Europe. This art, lofty and intense, first developed here in opposition to and later, in a way, in interaction with the ancient traditions of these peoples. Lithuanian Gothic and the architecture of early Byelorussian fortress-churches determined the specific features of the Lithuanian-Byelorussian Baroque, with its soaring verticality, openwork towers flanking the churches, and energetic linear rhythms. There is an uneasy extravagance, often combined with features of naive realism in Baroque wall painting and sculpture here. This can be seen in the imposing decoration of the Cathedral of SS Peter and Paul in Vilnius, which has over two thousand sculptured figures, or the cathedral in Pazajslis, done under the supervision of Italian masters, and also in the statues and paintings executed by unknown folk craftsmen for churches in Lithuanian villages and townships of Palevene, Jeznas and Siluva, or the Byelorussian villages of Negnevichi or Timkovichi.

The special features in the development of Lithuanian and Byelorussian neo-classicism point to the fact that the neo-classical influence came here from the West originally, and that for a long time transitional forms between Baroque and neo-classicism existed here. Towards the end of the century there appeared in Lithuania neo-classical buildings, with an austere might, by the highly original master Stuoka-Guciavičius. In Lithuanian painting this trend is reflected in the works of Smugliavicius.

Lifland, a considerable part of Latvia which also included the southern part of Estonia, and Estland, the remaining part of Estonia, were acquired by Russia as a result of the victory over the Swedes in the Northern War of 1721. But here, where even under Swedish rule the German aristocracy remained as the leading class, the specific local social and national contradictions, intricately intertwined, were not eliminated. Nevertheless, the establishment of a lasting peace, enlivenment of the economy and the uniting under Russian rule throughout the eighteenth century of territories where the main population were Letts and Estonians—all that was of great importance for the subsequent formation of each of these peoples as nations. Hence the positive role of the processes taking place in the artistic culture of Latvia and Estonia at that period.

It is noteworthy that the influence of folk art made itself strongly felt. In Latvia there was not such a profusion of trends of folk

architecture and painting as in the Ukraine. Nevertheless it produced examples of a Baroque style enriched by certain features directly stemming from the highly developed folk crafts. The local taste and experience of building influenced the appearance of the famous tower of the Church of St Peter in Riga, with its tapering Gothic silhouette (architect Bindenšu). Decorative carving and sculpture, close to folk art, give a unique quality to the Baroque-style churches of Latvia (church decoration in Lestene and Apriki). The art of wood carving also thrived in Estonia. The constant contacts maintained by Latvia and Estonia with creative developments in this sphere in Western Europe and Russia, on the one hand, and the growth of vital, realistic features in folk art on the other, resulted, in the late eighteenth century, in the emergence in Latvia of works of mature realistic painting (*Portrait of an Old Man* by Statiņš) and also neo-classical architecture designed specifically for the private owner and distinguished by a quiet elegance, without extravagance (the work of Ch. Haberland).

The art of the Ukraine, Byelorussia, Lithuania, Latvia and Estonia — the whole range of artistic culture, which in each case experienced a long period of distinctive inter-action of Baroque with local, to a large extent medieval, traditions — occupies a prominent position, after Russian art, in this volume.

The art of those peoples who throughout the eighteenth century were still oppressed by bellicose oriental feudal states, Turkey and Persia, flowered slowly and with difficulty.

Turkey's overlordship over Moldavia, the encroachment of Persia and Turkey on Georgian, Armenian and Azerbaijanian territory were in the eighteenth century brakes on the advance of the culture, building, and art of these peoples. At the same time the movements evoked by the claims of the conquerors — uprisings against the Turks in Moldavia, the efforts of the Georgian rulers to unite the separate kingdoms of Georgia, the striving of Armenian church dignitaries to preserve centres of national culture and to unite the Armenians, and Azerbaijan's wars of liberation — all this was accompanied by various manifestations of popular initiative, had its influence on the arts, and led to daring flights of creative thought.

Eighteenth century Moldavia saw a striking revival of its finest old traditions, including that of cultural contacts with the Ukraine and the whole of East Slav culture. Keeping to the accustomed

stone church layout, methods of wood architecture akin to those employed in Bukovina, a style of icon painting similar to that of Volhynia and Lvov, and the Renaissance character of book engravings, Moldavia upheld her right to choose her own path of creative development.

An interest in a new form of art — portraiture done in oils — emerged in Georgia. The names of the first artists who painted Georgian kings and courtiers are lost but the surviving works enable us to follow the evolution of the portrait, from the presentation of the feudal conception of the knightly hero, the loyal vassal (*Portrait of Prince Alexander Archilovich*, a good example of its kind) to portraits with greater spontaneity, individualization and everyday authentic touches.

In Armenia painters of church frescoes and portraits of Church dignitaries were changing over to post-Renaissance realistic methods (the work of Nakhash Ovnatan, his sons and grandsons). The tendency towards a realistic treatment can also be seen in primitive icons.

The eighteenth century was a time when colourful local schools of folk art and architectural decoration in Azerbaijan developed in an interesting way.

In the art of Central Asia, which was still completely medieval in character, there appeared in periods of comparative peace a rich and diverse profusion of means perfected over the centuries, although the magnificent unity of the monumental complexes of former centuries remained unsurpassed.

There were two ways in which in the eighteenth century the creative art of the peoples of what is today the USSR reflected the general laws of development of world art: on the one hand, it was a striking example of the uneven character of that development, of the fact that the changeover from feudal culture to the new culture did not take place at the same time everywhere, and on the other hand, one can see in it the immense significance of this process. The establishment of post-Renaissance art was a reflection of progressive changes in the lives of the peoples. In this art definite historical and social problems confronting nations were expressed, and incomparably more directly and purposefully than in medieval times: art was moving towards cognition of the laws of development of human society, thus preparing the way for the further advance of realism in nineteenth century art.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ ТРУДЫ

- К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I—II. М., 1967.
В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1969.
Маркс К. Миссия графа Орлова.— Военные финансы России. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 10, стр. 50—54.
Маркс К. О Прудоне (письмо И. Б. Швейцеру). К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 16, стр. 24—31.
Энгельс Ф. Внешняя политика русского царизма. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 22, стр. 11—26.
Энгельс Ф. Письмо К. Марксу 23 мая 1851 г. К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 27, стр. 240—241.
Ленин В. И. Как епископ Никон защищает украинцев? Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 8—10.
Ленин В. И. О национальной гордости великороссов. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 106—110.
Ленин В. И. Развитие капитализма в России. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 1—609.
Всемирная история, т. V. М., 1958.
Всеобщая история архитектуры, т. III. Л.—М., 1966; т. VI. Л.—М., 1968.
Всеобщая история искусств, т. IV. М., 1963.
Искусство стран и народов мира. Энциклопедия, т. 1. М., 1962; т. 2. М., 1965; т. 3. М., 1971.
История СССР с древнейших времен до наших дней, т. III. М., 1967.
Очерки истории СССР. Период феодализма. XVII в. М., 1955.
Очерки истории СССР. Период феодализма. Россия в первой четверти XVIII в. М., 1954.
Очерки истории СССР. Период феодализма. Россия во второй четверти XVIII в. Народы СССР в первой половине XVIII в. М., 1957.
Очерки истории СССР. Период феодализма. Россия во второй половине XVIII в. М., 1956.
Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь, т. 1, 2. М., 1970, 1972.
Бабенчиков М. В. Народное декоративное искусство Закавказья и его мастера. М., 1948.
Ильин М. А. Связи русского, украинского и белорусского искусства во второй половине XVII в. (на материале архитектуры и декоративного убранства).— «Вестник Московского университета», 1954, № 7, стр. 75—84.
Исследования по истории культуры народов Востока. Сборник в честь академика И. А. Орбели. М.—Л., 1960.
Мохов Н. А. Очерк истории молдавско-русско-украинских связей. Кишинев, 1961.
Angyal A. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961.
Neimann W. Lexikon Baltischer Künstler. Riga, 1908.

РУССКОЕ ИСКУССТВО

Общие труды

- Акимов И. Краткое историческое известие о некоторых Российских художниках.— «Северный вестник». СПб., 1804, ч. I, № 3, стр. 348—358.
Алпатов М. Этюды по истории русского искусства, т. 1—2. М., 1967.
Барокко в России. Государственная Академия художественных наук. Труды секции пространственных искусств, вып. I. М., 1926.
Божерянов И. Очерк развития искусства в России в царствование Петра Великого. СПб., 1872.
Гаршин Е. Первые шаги академического искусства в России.— «Вестник изящных искусств», 1886, стр. 129—200.
Государственный Русский музей. Альбом. Составитель А. Н. Савинов. М.—Л., 1959.
Государственный Русский музей. Путеводитель. Л., 1969.
Грабарь И. История русского искусства, т. I, II, V. М., 1909—1916.

- Дмитриева Н. А. Краткая история искусств, вып. II, М., 1975.
Жидков Г. В. Русское искусство XVIII века. Архитектура. Скульптура. Живопись. М., 1951.
Зотов А. Пути развития русского искусства в XVIII веке.— «Искусство», 1951, № 2, стр. 68—79.
Зотов А. И. Академия художеств СССР. Краткий очерк. М., 1960.
Зотов А. И. Народные основы русского искусства, т. 1. М., 1961.
Зотов А. И. и Сопочинский О. И. Русское искусство. Исторический очерк. М., 1963.
История русского искусства, т. I. М., 1957.
История русского искусства, т. V. М., 1960; т. VI. М., 1961; т. VII. М., 1961.
Книга для чтения по истории русского искусства, вып. 2. Искусство XVIII века. Сост. Машковцев Н. М., 1950.
Коваленская Н. История русского искусства XVIII века. М.—Л., 1940.
Коваленская Н. Искусство XVIII века.— В кн.: «Очерки по истории русского искусства». М., 1954.
Коваленская Н. История русского искусства XVIII века. М., 1962.
Коваленская Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1964.
Кондаков С. Н. Юбилейный справочник императорской Академии художеств. 1764—1914, ч. 1—2. СПб., 1914.
Лапшина Н. Русское искусство XVIII в. М., 1963.
Мастера искусства об искусстве, т. IV. М.—Л., 1937.
Мастера искусства об искусстве, т. 6. М., 1969.
Михайлов А. Некоторые вопросы истории русского искусства XVIII века.— «Искусство», 1953, № 6, стр. 70—73.
Молева Н. и Белютин Э. Педагогическая система Академии художеств XVIII века. М., 1956.
Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен, т. 2. М., 1903.
Оленин А. Краткое историческое сведение о состоянии императорской Академии художеств с 1764 по 1829 год. СПб., 1829.
Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сб. статей под редакцией И. Грабаря. М.—Л., 1948.
Памятники русской культуры первой четверти XVIII века в собрании Государственного ордена Ленина Эрмитажа. Каталог. Л.—М., 1966.
Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII—первая четверть XIX века). Очерки. М., 1966.
Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев; и примечание о портретах. Переведены, первое с итальянского, а второе с французского коллежским асессором Архипом Ивановым. СПб., 1789.
Портрет петровского времени. Каталог выставки. Л., 1973.
Русская академическая художественная школа XVIII века.— «Известия Государственной Академии истории материальной культуры», вып. 123. М.—Л., 1934.
Русское изобразительное искусство XVIII века. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Е. Некрасова. М., 1966.
Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. Под редакцией Т. В. Алексеевой. М., 1968.
Русское искусство XVIII—первой половины XIX века. Материалы и исследования. Сб. статей под редакцией Т. В. Алексеевой. М., 1971.
Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. Под редакцией Т. В. Алексеевой. М., 1973.
Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования. Под редакцией Т. В. Алексеевой. М., 1974.
Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Восемнадцатый век. Под редакцией А. Леонова. М., 1952.
Савинов А. Академия художеств. М.—Л., 1948.
Сборник материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, ч. I. Под редакцией П. Н. Петрова. СПб., 1864.
Собко Н. Словарь русских художников с древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.), т. 1—3. СПб., 1893—1899.
Трубников А. Пенсионеры Академии художеств в XVIII веке.— «Старые годы», 1907, июль—сентябрь, стр. 348—356.
Трубников А. Первые пенсионеры императорской Академии художеств.— «Старые годы», 1916, апрель—июнь, стр. 67—92.

И. У. [Урванов] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. СПб., 1793.

Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских художников. СПб., 1792.

Юндолов А. Указатель к сборнику материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии художеств за столетие ее существования. СПб., 1887.

Alpatow M. Russian impact on art. New York, 1950.

Hamilton G. The Art and Architecture of Russia (Harmondsworth). 1954.

Reimers H. L'Académie Impériale des Beaux-Arts a' St. Petersburg, depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre I. St. Petersburg, 1807.

Архитектура

Аркин Д. Растрелли. М., 1954.

Архипов Н. И., Раскин А. Г. Петродворец. Л.—М., 1961.

Белехов Н. и Петров А. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М., 1950.

Белецкая Е. Архитектурные альбомы М. Ф. Казакова. М., 1956.

Белецкая Е., Крашенинникова Н., Чернозубова Л., Эри И. Образцовые проекты в жилой застройке русских городов XVIII—XIX вв. М., 1961.

Бочаров Г. Н., Выголов В. П. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1966.

Будылина М. В., Брайцева О. И., Харламова А. М. Архитектор Н. А. Львов. М., 1961.

Бунин А. В. История градостроительного искусства, т. I. М., 1953.

Васильев Б. Архитекторы Нееловы.— «Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953, стр. 73—90.

Власюк А. И., Каплун А. И. и Кипарисова А. А. Казаков. М., 1957.

Воронихина А. Н. Петербург и его окрестности в чертежах и рисунках архитекторов первой трети XVIII века. Каталог выставки. Л., 1972.

Глоzman И. М., Тыдман Л. В. Кусково. М., 1966.

Гримм Г. Г. Архитектура перекрытий русского классицизма. Л., 1939.

Гримм Г. Г. Графическое наследие Кваренги. Л., 1962.

Денисов Ю., Петров А. Зодчий Растрелли. Материалы к изучению творчества. Л., 1963.

Добровольская Э. Д. Ярославль. М., 1968.

Домшак М. Назаров. М., 1956.

Евангулова О. С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М., 1969.

Евсина Н. А. Архитектурная теория в России в XVIII в. М., 1975.

Згура В. В. Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М., 1929.

Иванов В. Н. Кострома. М., 1970.

Ильин М. А. Москва. Памятники архитектуры XVIII — первой трети XIX века. М., 1975.

Иогансен М. В. Михаил Земцов. Л., 1975.

История русской архитектуры. М., 1956.

Лукомский Г. К. Памятники старинной архитектуры России. Типы художественного строительства, ч. I. Русская провинция. Петроград, б/г.

Макаров В., Петров А. Гатчина. Л., 1974.

Михайлов А. И. Баженов. М., 1951.

Михайлов А. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954.

Памятники архитектуры Московской области. Каталог в двух томах, т. 1—2. М., 1975.

Петров А. Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л., 1969.

Петров А. Н., Борисова Е. А., Науменко А. П. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1958.

Пилевский В. Иван Кузьмич Коробов. Материалы к изучению творчества.— «Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953, стр. 41—62.

Седов А. П. Егоров. М., 1956.

Талепоровский В. Н. Чарльз Камерон. М., 1939.

Талепоровский В. Н. Кваренги. Материалы к изучению творчества. Л.—М., 1954.

Тихомиров Н. Я. Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955.

Фехнер М. Калуга. Боровск. М., 1972.

Эрмитаж. История и архитектура зданий. Л., 1974.

Графика

Адарюков В. Книга гражданской печати в XVIII веке.— В кн.: «Книга в России», т. I, ч. I. М., 1924, стр. 127—288.

Академические рисунки русских художников. Альбом. Введение А. Кузнецова, вып. I. М., 1949.

Гаврилова Е. Две группы новых рисунков А. П. Лосенко в собраниях Русского музея и музея Академии художеств СССР.— В кн.: «Сообщения Государственного Русского музея», 8. Л., 1964, стр. 27—37.

Гаврилова Е. О рисунках А. Лосенко.— «Искусство», 1964, № 1, стр. 62—67.

Галич Л. Ф. Новое об И. А. Ерменеве.— В кн.: «Сообщения Государственного Русского музея», 4. М., 1956, стр. 19, 20.

Герштейн Ю. Михаил Иванович Махаев. 1716—1770. М., 1952.

Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. М.—Пг., 1923.

Государственный Русский музей. Графика XVIII—XX вв. Альбом. Авторы Л. П. Рыбакова, С. С. Ширман. М., 1958.

Государственная Третьяковская галерея. Рисунок и акварель. XVIII век. Каталог. Составители З. Т. Зонова, М. М. Колпахи, А. И. Ульянинская. М., 1952.

Жизнь Ефима Петровича Чемесова. 1735—1801 гг. Записки для памяти.— «Русская старина». СПб., 1891, октябрь, стр. 1—10.

Ильин М. Письма гравера М. И. Махаева.— «Литературное наследство», 1933, № 9—10, стр. 487—498.

История русской карикатуры. Русский лубок, вып. I. Редактор и составитель В. Стаинский, текст Н. Кузьмина. М., 1970.

Качалова М. Две найденные картины И. Ерменева.— «Искусство», 1963, № 3, стр. 69, 70.

Коноплева М. С. М. И. Махаев (1716—1770).— «Труды Всероссийской Академии художеств», I. Л.—М., 1947, стр. 87—98.

Корнилов П. Е. Офорт в России XVII—XX веков. Краткий очерк. М., 1953.

Коростин А. Русский рисунок XVIII века. М., 1952.

Коростин А., Смирнова Е. Русская гравюра XVIII века. М., 1952.

Лазаревский И. Евграф Петрович Чемесов. 1737—1765 М.—Л., 1948.

Лебединский М. С. Гравер Петровской эпохи Алексей Zubov. М., 1973.

Лубок. Русские народные картинки XVII—XVIII вв. Автор текста и составитель Р. Овсянников. М., 1968.

Михайлова О. В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. М., 1951.

Некрасова Е. Гаврила Иванович Скородумов. 1755—1792. М., 1954.

Никулина Н. Н. А. Львов как рисовальщик и гравер.— «Труды Государственного Эрмитажа», т. III. Л., 1959, стр. 154—169.

Описание изданий гражданской печати. 1708 — январь 1725. Составители Т. А. Быкова и М. М. Гуревич. М.—Л., 1955.

Певзнер Л. Загадочная страница истории искусства (Жизнь и творчество И. А. Ерменева).— «Художник», 1966, № 12, стр. 45—48.

Ровинский Д. Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. М., 1870.

Ровинский Д. Русские народные картинки, кн. 1—5. СПб., 1881.

Ровинский Д. Русские народные картинки. Атлас, т. 1—3. СПб., 1881.

Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. 1—2. СПб., 1889.

Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков, т. 1—2. СПб., 1895.

Ровинский Д. Русские народные картинки, т. I—II. СПб., 1900.

Русская гравюра XVI—XIX вв. Альбом. Предисловие П. Е. Корнилова. Л.—М., 1950.

Русская гравюра. Альбом. Автор-составитель и автор вступительной статьи М. Холодовская и Е. Смирнова. М., 1960.

Русские народные картинки XVII—XVIII веков. Гравюра на дереве. Каталог выставки. Вступительная статья А. Г. Сакович. М., 1970.

Русский музей. Акварели и рисунки. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи В. Пушкарев. Л.—М., 1969.

Русский рисунок. Альбом. Составление и вступительная статья Г. Стернина. М., 1960.

- Сидоров А. А. Рисунок старых русских мастеров. М., 1956.
 Сидоров А. А. История оформления русской книги, изд. 2-е. М., 1964.
 Соловьев Н. Русская книжная иллюстрация XVIII века.— «Старые годы», 1907, июль—сентябрь, стр. 415—420.
 Старцев А. Новые материалы о художнике И. А. Ерменеве.— «Искусство», 1957, № 5, стр. 77, 78.
 Статьи и материалы по истории книги в России. Труды Института книги, документа, письма. М.— Л., 1936.
 Стернин Г. Очерки русской сатирической графики. М., 1964.
 Столпянский П. А. Ф. Зубов.— В кн.: «Русский биографический словарь», т. 7. Пг., 1916, стр. 510—514.
 Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII—начала XIX века. М., 1953, стр. 31—48, 61—72.
 Шило С. Неизвестные картины И. Ерменева.— «Искусство», 1961, № 12, стр. 64, 65.

Живопись

- Алексеева Т. В. Боровиковский. М., 1960.
 Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18—19 веков. М., 1975.
 Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи, том второй. XVI—начало XVIII в. М., 1963.
 Архангельская А. И. Боровиковский. М., 1946.
 Бакушинский А. В. Искусство Палеха. М.— Л., 1934.
 Бакушинский А., Василенко В. Искусство Мстеры. М.— Л., 1934.
 Белявская В. Росписи русского классицизма. Л.— М., 1940.
 Бенуа А. Русская школа живописи. СПб., 1904.
 Богуславский Г. О портрете Алексея Василькова.— «Сообщения Государственного Эрмитажа», 20. Л., 1961, стр. 8—11.
 Борзин Б. Ф. Монументально-декоративная живопись петровского времени. Очерки.— В кн.: «Ученые записки Ленинградского педагогического института им. Герцена», т. 349. Изобразительное искусство. Л., 1968, стр. 3—126.
 Брук Я. Живописных дел мастер Иван Тонков.— В сб.: «Государственная Третьяковская галерея. Вопросы русского и советского искусства». М., 1974, стр. 126—149.
 Врангель Н. Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700—1850). СПб., 1902.
 Врангель Н. Очерки по истории миниатюры в России.— «Старые годы», 1909, октябрь, стр. 509—573.
 Гершензон-Чегодаева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964.
 Голлербах Э. Портретная живопись в России. XVIII век. М.— Пг., 1923.
 Дашкова К. Портретист из Канцелярии от строений [И. Я. Вишняков].— «Художник», 1970, № 12, стр. 41—43.
 Дягилев С. Каталог историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. СПб., 1905.
 Жаркова И. М. Новые материалы о жизни братьев Никитиных.— В сб.: «Государственная Третьяковская галерея. Вопросы русского и советского искусства». М., 1974, стр. 81—93.
 Жидков Г. Заметки о русской исторической живописи.— «Искусство», 1939, № 2, стр. 59—81.
 Жидков Г. В. М. Шибанов. Художник 2-й половины XVIII в. М., 1954.
 Зонова З. Т. Григорий Иванович Угрюмов. 1764—1823. М., 1966.
 Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963.
 Коноплева М. Семен Федорович Щедрин (1745—1804). Материалы к биографии и характеристике творчества.— В кн.: «Материалы по русскому искусству», т. 1. Л., 1928, стр. 143—160.
 Коноплева М. С. Театральный живописец Джузеппе Валериани. Материалы к биографии и истории творчества. Л., 1948.
 Корженевская Л. Северные письма.— «Декоративное искусство СССР», 1965, № 8, стр. 21—26.
 Костикова Н. Николай Аргунов. К 180-летию со дня рождения.— «Искусство», 1951, № 3, стр. 68—76.
 Курбатов В. Перспективисты и декораторы.— «Старые годы», 1911, июль—сентябрь, стр. 114—124.
 Курбатов В. Гонзаго.— «Ежегодник Императорских театров», вып. IV, 1912, стр. 1—13.
 Лапшина Н. Федор Степанович Рокотов. М., 1959.
 Лебедев А. В. Русская живопись в XVIII веке. Л., 1928.
 Лебедев А. В. Ф. С. Рокотов (этюды для монографии). М., 1941.
 Лебедев А. В. Федор Степанович Рокотов. Русский художник XVIII века. М.— Л., 1945.
 Лебедев Г. Русские художники XVIII века. Иван Никитин. Иван Аргунов. Д. Г. Левицкий. В. Л. Боровиковский. М.— Л., 1937.
 Лебедев Г. Русская живопись первой половины XVIII века. Л.— М., 1938.
 Лебедева Т. Новое о жизни И. Никитина.— «Художник», 1966, № 2, стр. 39—41.
 Лебедева Т. В. Новое об Иване Никитине.— В сб.: «Государственная Третьяковская галерея. Вопросы русского и советского искусства». М., 1974, стр. 104—125.
 Макаренко Н. Мозаичные работы Ломоносова.— В кн.: Академия наук. Выставка «Ломоносов и елизаветинское время», т. VIII. Пг., 1917.
 Макаров В. К. Ломоносовские мозаики. Л., 1949.
 Макаров В. Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. М.— Л., 1950.
 Машковцев Н. Владимир Лукич Боровиковский. 1757—1825. М., 1950.
 Михайлов А. К биографии Ф. С. Рокотова.— «Искусство», 1954, № 6, стр. 76—78.
 Михайлова К. О некоторых портретах А. П. Антропова.— «Сообщения Государственного Русского музея», 5. Л., 1957, стр. 11—20.
 Михайлова К. О портретах детей Фермор работы И. Я. Вишнякова.— «Сообщения Государственного Русского музея», 7. Л., 1961, стр. 26, 27.
 Михайлова К. Владимир Лукич Боровиковский. Л., 1968.
 Молева Н. Левицкий. М., 1960.
 Молева Н. М. Иван Никитин. М., 1972.
 Молева Н., Белютин Э. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М., 1965.
 Мюллер А. П. Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925.
 Никулина Н. «Портрет учителя с учениками» и его автор [о М. И. Бельском].— «Искусство», 1969, № 5, стр. 51—54.
 Некрасова Е. М. Ломоносов и Ф. Рокотов.— «Искусство», 1962, № 5, стр. 59—62.
 Некрасова Е. Мозаики М. В. Ломоносова.— «Художник», 1962, № 6, стр. 40—44.
 Некрасова Е. Новое о мозаичной мастерской Ломоносова. К 200-летию со дня смерти М. В. Ломоносова.— «Искусство», 1965, № 4, стр. 61—64.
 Овчинникова Е. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования. М., 1955.
 Петров П. Н. Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI—XVIII веков, устроенной Обществом поощрения художников. СПб., 1870.
 Петров П. Русские живописцы—пенсионеры Петра Великого.— «Вестник изящных искусств», т. 1. СПб., 1883.
 Реформатская М. А. Северные письма. М., 1968.
 Ровинский Д. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. 1—2. СПб., 1889.
 Савинов А. Антон Павлович Лосенко, 1737—1773. М.— Л., 1948.
 Савинов А. Н. Искусство XVIII века (живопись).— В кн.: «Государственный Русский музей. Путеводитель». Л., 1969, стр. 39—88.
 Сахарова И. М. Н. Е. Струйский и его связи с Ф. С. Рокотовым.— В сб.: «Государственная Третьяковская галерея. Очерки по русскому и советскому искусству». Л., 1962.
 Сахарова И. М. Алексей Петрович Антропов. 1716—1795. М., 1974.
 Селинова Т. А. Иван Петрович Аргунов. 1729—1802. М., 1973.
 Сидоров А. А. Русские портретисты XVIII века. М.— Пг., 1923.
 Степанов В. Новонайденный альбом театральных эскизов Пьетро ди Готтардо Гонзаго.— «Искусство», 1938, № 6, стр. 178—180.
 Суслов И. Петербургская миниатюра на эмали XVIII в.— «Искусство», 1961, № 4, стр. 51—53.
 Сыркина Ф. Я. Пьетро ди Готтардо Гонзаго. 1751—1831. Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974.

- Успенский А. И. Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах. М., 1913.
- Федоров-Давыдов А. Акварели М. М. Иванова из собрания Десницкого.— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. II. М., 1958, стр. 51—55.
- Федоров-Давыдов А. О двух новых картинах Семена Щедрина.— «Искусство», 1951, № 4, июль — август, стр. 76—82.
- Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953.
- Чижикова Е. О портрете Ф. С. Рокотова «Неизвестный в треуголке».— В сб.: «Государственная Третьяковская галерея. Очерки по русскому и советскому искусству». М., 1965, стр. 210—217.

Скульптура

- Аркин Д. Монументальная скульптура Ленинграда. М., 1948.
- Аркин Д. Шубин-портретист.— «Искусство», 1956, № 2, стр. 43—49.
- Аркин Д. Медный всадник. Памятник Петру I в Ленинграде. М.—Л., 1958.
- Архипов Н. И., Раскин А. Г. Бартоломео Карло Растрелли. 1675—1744, Л.—М., 1964.
- Архипов Н. А. Сады и фонтаны XVIII века в Петергофе. Л., 1936.
- Бенуа А. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб., 1910.
- Бернштам Ф. Иван Прокофьевич Прокофьев, скульптор (1758—1828).— «Старые годы», 1907, май, стр. 164—174.
- Врангель Н. Скульптуры XVIII в. в России.— «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 251—297.
- Государственный Русский музей. Михаил Иванович Козловский (1753—1802). Каталог выставки. Л., 1953.
- Жидков Г. В. Образ Шубина. К 140-летию со дня смерти великого русского скульптора. 1805—1945. М., 1946.
- Зарецкая З. В. Фальконе. Л., 1970.
- Исаков С. К. Императорская Академия художеств. Музей. Русская скульптура. Пг., 1915.
- Исаков С. К. Федот Шубин. М., 1938.
- Исаков С. К. Скульптура Большого каскада (Петродворец).— «Труды Всероссийской Академии художеств», I. Л.—М., 1947, стр. 131—144.
- Каганович А. Феодосий Федорович Щедрин. 1751—1825. М., 1953.
- Лазарева О. К истории создания М. И. Козловским памятника Суворову.— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», т. II, 1958, стр. 56—61.
- Лазарева О. Русский скульптор Федот Шубин. М., 1965.
- Лансере Н. Летний дворец Петра Первого. Л., 1929.
- Лях Ф. Скульптор Г. Т. Замараев.— «Искусство», 1959, № 12, стр. 63—67.
- Мацулевич Ж. Летний сад и его скульптура. Л., 1936.
- Михаил Иванович Козловский. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи А. Каганович. М., 1959.
- Михайлов А. Новые материалы о русской скульптуре первой половины XVIII века.— «Искусство», 1952, № 5, стр. 73—79.
- Петров В. Скульптор М. И. Козловский. К 200-летию со дня рождения.— «Искусство», 1954, № 1, стр. 31—42.
- Петрова П. Н. Очерк истории скульптуры в России.— «Вестник изящных искусств», т. 8. СПб., 1890, стр. 56—79.
- Преснов Г. М. Путеводитель. Государственный Русский музей. Скульптура. Л.—М., 1940, стр. 5—14.
- Рогачевский В. Федор Гордеевич Гордеев. 1744—1810. Л.—М., 1960.
- Ромм А. Г. Михаил Иванович Козловский. 1753—1802. М.—Л., 1945.
- Ромм А. Иван Прокофьевич Прокофьев. 1758—1828. М.—Л., 1948.
- Ромм А. Федос Федорович Щедрин. 1751—1825. М.—Л., 1948.
- Ромм А. Федор Гордеевич Гордеев. 1744—1810. М.—Л., 1948.
- Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953.
- Русская скульптура. Избранные произведения. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи А. Л. Каганович. Л.—М., 1966.
- Суслова Е. Н. Михаил Павлович Павлов. Скульптор XVIII века. М.—Л., 1957.
- Федот Иванович Шубин (1740—1805). К 200-летию со дня рождения. Каталог. Л., 1941.
- Художественные сокровища СССР. Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII—XIX веков. М.—Л., 1951.
- Réa L. Etienne-Maurice Falconet. V. 1—2. Paris, 1922.

Народная деревянная скульптура

- Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы. Каталог. Вступительная статья Н. Н. Померанцева. М., 1964.
- Дьяконицын Л. Пермская деревянная скульптура.— «Художник», 1971, № 4, стр. 47—53.
- Евдокимов И. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921.
- Жегалова С. Русская деревянная скульптура.— «Художник», 1965, № 1, стр. 52—57.
- Луначарский А. Пермские боги.— «Советское искусство», 1928, № 5, стр. 22—29.
- Померанцев Н. Творения народного гения.— «Искусство», 1965, № 3, стр. 50—56.
- Померанцев Н. Русская деревянная скульптура.— «Декоративное искусство СССР», 1965, № 1, стр. 33—44.
- Померанцев Н. Русская деревянная скульптура. Альбом. М., 1967.
- Серебрянников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1928.
- Серебрянников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967.
- Слоним И. Скульптура Древней Руси.— «Творчество», 1964, № 10, стр. 19, 20.
- Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934.
- Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974.

Декоративное искусство

- Архипов Н. И., Раскин А. Г. Петродворец. Л.—М., 1961.
- Бобринской А. А. Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. Изд. 2-е, вып. 1—12. М., 1910—1914.
- Бубнова Е. Старый русский фаянс. М., 1973.
- Василенко В. М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X—XX веков. М., 1974.
- Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. М., 1972.
- Гладкова Е. Работы русских резчиков XVIII века в пригородных дворцах.— «Архитектурное наследство», 4. Л.—М., 1953, стр. 166—176.
- Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков. Предисловие О. Подобедовой. М., 1967.
- Государственный Исторический музей. Москва. Отдел тканей. М., 1968.
- Грабарь И. Останкинский дворец.— «Старые годы», 1910, май — июнь, стр. 5—37.
- Давыдова С. Русское кружево и русские кружевницы. Исследование историческое, техническое и статистическое. СПб., 1892.
- Дмитриев Н. Н. Первые русские ситценабивные мануфактуры XVIII века.— «Известия Государственной академии истории материальной культуры имени Н. Я. Марра», вып. 116. М.—Л., 1935.
- Ефимова Е. М. Русский резной камень в Эрмитаже. Альбом. Л., 1961.
- Жегалова С. К., Жижина С. Г., Попова З. П., Просвиркина С. К., Черняховская Ю. С. Сокровища русского народного искусства. Резьба и роспись по дереву. М., 1967.
- Качалов Н. Стекло. М., 1959.
- Коган И. И. Московские шелковые фабрики первой половины XVIII века.— В кн.: «Старая Москва», сб. 1. М., 1929, стр. 127—144.
- Корнилов П. Е. Памятник Волжского судоходства галера «Тверь» XVIII в. Казань. 1927.
- Крюкова И. Русская народная резьба по кости. М., 1956.
- Любомиров П. Г. Очерки по истории русской промышленности. XVII, XVIII и начало XIX века. М., 1947.
- Музей мебели. Иллюстрированный каталог. Составлен А. Батениным. М., 1925.
- Некрасов А. И. Русское народное искусство. М., 1924.
- Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI—XIX вв. М., 1974.
- Просвиркина С. К. Русская деревянная посуда, изд. 2-е, доп. и испр. Труды Государственного Исторического музея. Памятники культуры, вып. 22. М., 1957.

- Разина Т. М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства. М., 1970.
- Разина Т. М., Суслов И. М., Хохлова Е. Н., Гореликов Н. С. Русский художественный металл. М., 1958.
- Русская вышивка XVII—XIX веков. Альбом. Автор текста Моисеенко Л., 1973.
- Русская культура петровского времени. Путеводитель по залам Государственного Эрмитажа. Л., 1967.
- Русская мебель в Государственном Эрмитаже. Альбом. Л., 1973.
- Русские изразцы. Альбом. Автор текста Ю. Овсянников. Л., 1968.
- Русские шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура. Альбом. Составитель и автор вступительной статьи Т. Т. Коршунова. Л., 1975.
- Русский фарфор. Альбом. Автор текста И. Суслов. М., 1971.
- Русский фарфор в Эрмитаже. Альбом. Автор-составитель Л. Никифорова. Л., 1973.
- Русское декоративное искусство, т. II. 18-й век. М., 1963.
- Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., 1968.
- Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. М.—Л., 1934.
- Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М.—Л., 1934.
- Соболев Н. Н. Стили в мебели. М., 1939.
- Соловьев К. А. Русская осветительная арматура (XVIII—XIX вв.). М., 1950.
- Соловьев К. А. Русский художественный паркет. М., 1953.
- Спилиоти Н. Императорская шпалерная мануфактура.— «Художественные сокровища России», 1903, № 4—8, стр. 231—250.
- Стасов В. Русский народный орнамент, вып. 1. Шитье, ткани, кружева. СПб., 1872.
- Уханова И. Н. Русская художественная резная кость XVIII—начала XIX в. в собрании Эрмитажа. Л., 1960.
- Фалеева В. А. Русская народная вышивка, вып. 1. Древнейший тип. Л., 1949.
- Ферсман А. Е. Очерки по истории камня, т. 1—2. М., 1954—1961.
- Шелковников Б. Русское художественное стекло. Л., 1969.

ИСКУССТВО УКРАИНЫ

- Архитектура Украинской ССР. Альбом, т. 1. Авторы вступительной статьи Ю. С. Асеев и Г. Н. Логвин. М., 1954.
- Логвин Г. Н. Украинское искусство. М., 1963.
- Логвин Г. Н. Чернигов, Новгород-Северский, Глухов, Путивль. XI—XVIII века. Очерк. М., 1965.
- Логвин Г. Н. Киев. Книга-спутник по городу Киеву. Изд. 2-е. М., 1967.
- Милыева Л. С. Старинные украинские росписи.— «Декоративное искусство», 1966, № 7, стр. 30—33.
- Памятники архитектуры Украины. Чертежи и фотографии. Киев, 1954.
- Ровинский Д. Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии художеств. М., 1870.
- Цапенко М. Украинское деревянное зодчество.— «Архитектура СССР», 1941, № 1, стр. 66—71.
- Цапенко М. Архитектура Левобережной Украины XVII—XVIII веков. М., 1967.
- Яблонский Д. Н. Порталы в украинской архитектуре. Киев, 1955.
- Бахтинский Ф. Брама Заборовського.— «Архитектура Радянської України», 1941, № 4, стр. 45.
- Білецький П. Українське мистецтво XVII—XVIII ст. Київ, 1963.
- Білецький П. Український портретний живопис XVII—XVIII ст. Київ, 1969.
- Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. Київ, 1970.
- Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI—XVIII вв. Київ, 1958.
- Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ, 1960.
- Запаско Я. П. Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст. Львів, 1971.
- Історія Українського мистецтва в шести томах. Мистецтво другої половини XVII—XVIII століття, том третій. Київ, 1968.
- Львівська картинна галерея. Виставки, знахідки, дослідження. Львів, 1967.
- Логвин Г. Н., Яблонський Д. Н. Будинок Якова Лизогуба у Чернігові.— В сб.: «Питання історії архітектури та будівельної техніки». Київ, 1969, стр. 81—94.

- Логвин Г. Н. Архитектура і скульптура ратуші в Бучачі.— В сб.: «Питання історії архітектури та будівельної техніки». Київ, 1959, стр. 159—176.
- Логвин Г. Н. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. Київ, 1968.
- Логвин Г. Н. З глибін (Давня книжкова мініатюра XI—XVIII століть). Київ, 1974.
- Маслов С. І. Українська друкована книга. XVI—XVIII вв. Київ, 1925.
- Нариси історії архітектури Української РСР (Дожовтневий період). Київ, 1957.
- Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966.
- Попов П. А. Матеріали до словника українських граверів. Київ, 1926.
- Попов П. Матеріали до словника українських граверів. Додаток I. Київ, 1927.
- Свенціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. Київ, 1966.
- Таранушенко С. Покровський собор у Харкові. Харків, 1923.
- Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII—XVIII вв. Харків, 1928.
- Таранушенко С. Лизогубівська кам'яниця. Харків, 1930.
- Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква (Київ-Печерської лаври). Київ, 1970.
- Юрченко П. Г. Дерев'яне зодчество України (XVIII—XIX ст.). Київ, 1949.
- Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України. Київ, 1970.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

- Егоров Ю. Градостроительство Белоруссии. М., 1954.
- Изобразительное искусство Белорусской ССР. Каталог выставки. М.—Л., 1940.
- История Белорусской ССР, т. 1. Минск, 1954.
- Кацер М. С. Белорусская архитектура. Исторический очерк. Минск, 1956.
- Кацер М. К вопросу о развитии белорусского искусства периода феодализма (XIV—XVIII вв.).— В сб.: «Белорусское искусство». Минск, 1957, стр. 133—152.
- Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Очерки. Минск, 1969.
- Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии (от первобытного общества до 1917 г.). Минск, 1972.
- Квитницкая Е. Д. Строительство Тызенгауза в Гродно.— В сб.: «Архитектурное наследство», 11. М., 1958.
- Квитницкая Е. Д. Строительство Тызенгауза в Поставах.— В сб.: «Архитектурное наследство», 13. М., 1961.
- Квитницкая Е. Д. Строительство административных зданий в Белоруссии конца XVIII века.— В сб.: «Архитектурное наследство», 20. М., 1972.
- Квитницкая Е. Д. Типовое проектирование в Белоруссии в конце XVIII века.— В сб.: «Архитектурное наследство», 21. М., 1973.
- Красавицкий П. М. Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение. Доклад в Витебской ученой архивной комиссии. Витебск, 1911.
- Кудряшов В. И. Гродно. М., 1960.
- Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. М.—Л., 1940.
- Павлинов А. М. Древние храмы Витебска и Полоцка. Деревянная церковь в Витебске.— «Труды девятого археологического съезда в Вильне», т. 1. М., 1895, стр. 1—26.
- Чантурия В. А. Архитектура Белоруссии конца XVIII — начала XIX в. Минск, 1962.
- Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Дооктябрьский период. Минск, 1969.
- Шероцкий К. Софийский собор в Полоцке. Пг., 1915.
- Беларускае народнае мастацтва, I. Ткацтва, каўрадзелле, вышыванне, вязанне, набойка. Мінск, 1951.
- Грыцкевич А. П. Мануфактура шаўковых паясоў у Слуцку.— «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі», 1970, № 2. Мінск, стар. 48, 49.
- Каталог выстаўкі слупкіх паясоў (Беларускага Дзяржаўнага Музея). Менск, 1927.
- Шчакаціхін М. Васіль Вошчанка — магілёўскі гравёр канца XVII—XVIII ст. Менск, 1925.
- Якуніна Л. І. Слуцкія паясы. Мінск, 1960.
- Яніцкая М. М. Урэцкае шкло.— «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі», 1970, № 2. Мінск, стр. 44—48.

- Kamieńska Z. Manufaktura szklana w Urzeczu. 1737—1846. Warszawa, 1964.
 Schrammowna H. Sztuka ludowa. Wilno. 1939.
 Piechotkowie M. i K. Bóżnice drewniane. Warszawa, 1957.
 Tatariewicz W. Swiack. Warszawa, 1937.
 Tatariewicz W. O sztuce Polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura. Rzeźba. Warszawa, 1966.

ИСКУССТВО ЛИТВЫ

- Абрамускас С. С., Зволинскас Г. Н. Архитектурный ансамбль в Титувеней.— «Архитектурное наследство», т. 8. М., 1957, стр. 49—56.
 Белинскис Ф. К. Литовское народное зодчество. М., 1960.
 Будрейка Э. С. Архитектура Советской Литвы. Л., 1971.
 Виноградов А. А. Путеводитель по городу Вильне и его окрестностям, в двух частях. Вильна, 1904, 1908.
 Галауне П. Народная живопись и графика.— «Декоративное искусство СССР», 1969, № 3, стр. 28—31.
 Дрэма В. Некоторые вопросы изучения литовского изобразительного искусства.— «Искусство», 1954, № 4, стр. 47, 48.
 Живописная Россия, т. 3. СПб.—М., 1882.
 Крачковский Ю. Старая Вильна до конца XVII столетия. Вильна, 1893.
 Мацейка Ю., Гудинас П. Вильнюс. Путеводитель по городу. Вильнюс, 1962.
 Михайлов Б. П. Значение литовской архитектуры и задачи ее исследования.— В сб.: «Lietuvos TSR architektūros klausimai». II. Vilnius, 1964, 5—10.
 Стравинскас А. Солнышки.— «Декоративное искусство СССР», 1969, № 3, стр. 42, 43.
 Улоза В. Изобразительное искусство Литовской ССР. М., 1957.
 Чербуленас К. К. Развитие литовского народного деревянного зодчества и его основные черты.— Краткие сообщения Института этнографии АН СССР, XII. М.—Л., 1950, стр. 62—73.
 Чербуленас К. О литовское наше древесное чудо.— «Декоративное искусство СССР», 1969, № 3, стр. 32—35.
 Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. 1972.
 Baršauskas J., Čerbulėnas K., Jankevičienė A., Minkevičius J., Šešelgis K. Lietuvių liaudies architektūra. II. Vilnius, 1968.
 [Bielinskis F., Čerbulėnas K., Šešelgis K.]. Lietuvių liaudies menas. Architektūra. Vilnius, I—1957; II—1965 (на литовском и русском языках).
 Budreika E. Architektas Laurynas Stuoka-Gucevičius. Vilnius, 1954.
 [Čerbulėnas K., Bielinskis F., Šešelgis K.]. Lietuvių liaudies menas. Mažoji architektūra. Vilnius, 1970 (на литовском и русском языках).
 Čerbulėnas K. ir Zubovas V. Lietuvos vėlyvojo baroko architektūros bruožai.— «Lietuvos TSR architektūros klausimai». II. Vilnius, 1964, 207—244 (резюме на русском языке).
 Čerškutė S. Pažaislio ansamblio plano svarbesnėji bruožai.— «Architektūros paminklai». II. Vilnius, 1972, 72—88 (резюме на русском и английском языках).
 Galaunė P. Vilniaus meno mokykla (1793—1831). Jos istorija, Profesoriai ir Mokiniai. Kaunas, 1928.
 Galaunė P. Lietuvos grafika XVI—XIX a.— «Iš lietuvių kultūros istorijos». III. Vilnius, 1961, 268—288 (резюме на русском языке).
 [Galaunė P.] Lietuvių liaudies menas. Skulptūra. Vilnius, I—1963; II—1965 (на литовском и русском языках).
 [Galaunė P.]. Lietuvių liaudies menas. Grafika, tapyba. Vilnius, 1968 (на литовском и русском языках).
 Jalovėskas R., Dambrauskaitė T. Buv. Šv. Jono bažnyčios Vilniuje restauraciniai tyrimai.— «Architektūros paminklai», I. Vilnius, 1970, 79—90 ir II—1972, 89—104 (резюме на русском и английском языках).
 Jurginis J., Mikučianis V. Vilnius Tarybų Lietuvos sostinė. Vilnius, 1956 (на литовском и русском языках).
 Jurginis J. Lietuvos meno istorijos bruožai. Vilnius, 1960.
 Kairiūkštys J. - Jacyrienė H. Pažaislis, ein Barockkloster in Litauen.— «Tauta ir žodis». Liber VI. Kaunas, 1930, 1—172.
 Kairiūkštys J. - Jacyrienė H., Baršauskas J. Pažaislis. Vilnius, 1960 (резюме на русском и английском языках).
 Lietuvos tapyba XVI—XIX. Vilnius, 1970.
 Pilypaitis A. Kauno rotušė. Vilnius, 1961.
 Požėlaitis M., Čerbulėnas K. Baroko architektūra Lietuvoje (1600—1790 m.). — «Pergalė», 1970, Nr. 7. Vilnius, 138—148.

- Samalaivičius S. Vilniaus šv. Petro ir Povilo bažnyčios statyba ir dekoravimas.— «Architektūros paminklai». II. Vilnius, 1972, 46—71 (резюме на русском и английском языках).
 Špeliskis A. Po baroko skliautais. Vilnius, 1967.
 Šešelgis K., Baršauskas J., Čerbulėnas K., Kleinas M. Lietuvių liaudies architektūra. I. Vilnius, 1965 (резюме на русском и немецком языках).
 Vojbovas M. Vilniaus menas. Kaunas, 1940.
 Zubovas V. Lietuvos XVII a. architektūra ir vietinių tradicijų raida.— «Lietuvos TSR architektūros klausimai». III. Vilnius, 1966, 377—402.
 Bohdziewicz P. O istocie i genezie baroku Wileńskiego. Z drugiej i trzeciej ćwierci XVIII wieku.— «Prace i materiały sprawozdawcze sekcji historii sztuki». t. 111. Wilno, 1938/1939, 175—217.
 Drėma V. Materiały do działalności architekta Marcina Knakfusa.— «Biuletyn historii sztuki», XXVI, 1964, Nr. 3. Warszawa, 197—207.
 Drėma V. Nieznane materiały do działalności Wawrzyńca Gucewicza, Piotra Rossi, Tomasza Righi oraz Karola i Kazimierza Jelskich.— «Biuletyn historii sztuki», XXVIII, 1966, Nr. 3/4. Warszawa, 365—373.
 Drėma V. Sprawa nauczania architektury w akademii Wileńskiej.— «Biuletyn historii sztuki», XXVIII, 1966, Nr. 3/4, Warszawa, 355—358.
 Karpowicz M. Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce. Warszawa, 1967.
 Lorentz S. Jan Krysztof Glaubitz — architekt Wileński XVIII w. Warszawa, 1937.
 Loza S. Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954.
 Mańkowskij T. Z refleksje o Wilnie i o baroku polskim.— «Rocznik towarzystwa przyjaciół nauk w Wilnie 1911—1914». V. Wilno, 1914.
 Morelowski M. Zarysy syntetyczne sztuki Wileńskiej od gotyku do neoklasycyzmu. Wilno, 1939.
 Morelowski M. Znaczenie baroku Wileńskiego XVIII stulecia. Wilno, 1940.
 Tatariewicz W. Dwa klasycyzmy — Wileński i Warszawski. Warszawa, 1921.
 Tyszkiewicz E. Wiadomość historyczna o zgromadzeniach i fundacjach męzkich i żeńskich Rzymsko-katolickich klasztorów w Diecezyi Wileńskiej.— «Teka Wileńska». 2—4. Wilno, 1857—1858.
 Weber P. Wilna. Eine vergessene Kunststätte. Wilno, 1917.
 Zahorski Wl. Katedra Wileńska. Wilno, 1904.

ИСКУССТВО ЛАТВИИ

- Васильев Ю. Классицизм в архитектуре Риги. Очерк истории планировки и застройки Риги в конце XVIII — начале XIX в. Рига, 1961.
 Васильев Ю. Рига. Памятники зодчества. Рига, 1971.
 Нерадовский П. Мужской портрет работы А. Статина в собрании Государственного Русского музея.— В кн.: «Материалы по русскому искусству». Л., 1928, стр. 171—177.
 Arends P. Rundāles pils. Rīga, 1940.
 Bauskas Novadpētniecības un mākslas muzejs «Rundāles pils». Bauska, 1966.
 Kampe P. Astonpadsmitā gadsimtenā baroka altāri Rīgas ev.— luterāniskās baznīcās. Rīga, 1931.
 Kampe P. Rīgas Jāņa baznīcas vēsture. Rīga, 1932.
 Kampe P. Baznīcu celtniecība Vidzemē zviedru valdības pēdējos piecdesmit gados (1660—1710). Rīga, 1937.
 Kiše E., Plauciņš L. Rīgas arhitektūras pieminekļi. Rīga, 1956.
 Vipers B. Latvijas māksla baroka laikmetā. Rīga, 1937.
 Campe P. Lexikon liv-und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400—1850. I-II Bd. Stockholm, 1951, 1957.
 Müller-Eschbach A. — Kurländischer spätbarock. Born-Leipzig, 1939.
 Neumann W. Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland. Reval, 1887.
 Neumann W. Der Dom zu St. Marien in Rīga. Rīga, 1912.

ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

- Üprus H. Eesti ala lülitumine Vene keisririigi koosseisu, barokkstiil (ptk. VI); Eesti ala Vene keisririigi koosseisus. Kapitalistlike suhete kujunemine, klassitsism (ptk. VII).—Eesti arhitektuuri ajalugu. Tallinn, 1965.

- Pirang H. Das Baltische Herrenhaus, 1. Riga, 1926.
Vaga V. Das Schloss Pöltsamaa, ein Denkmal der Kunst des 18. Jahrhunderts in Estland. Sb. GEG, 1929. Tartu, 1931.
Vaga V. Eesti kunst. Tartu, 1940—1941.

ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

- Искусство Молдавии. Очерки. История изобразительных искусств в Молдавии. Кишинев, 1967.
История Молдавской ССР. С древнейших времен до Великой Октябрьской социалистической революции, т. I. Кишинев, 1965.
Balş G. Bisericile si mănăstirile moldovenesti din veac. al XVII —lea şi al XVIII —lea. Bucuresti, 1933.
Tîgăno N. Mănăstirea Rudhi. Chişinău, 1928.

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

- Амиранашвили Ш. Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры. Тбилиси, 1963.
Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. М., 1963.
Амиранашвили Ш. Грузинская миниатюра. М., 1966.
Беридзе В. Грузинская архитектура с древнейших времен до начала XX века. Тбилиси, 1967.
Джандиери М. И., Лежава Г. И. Архитектура горных районов Грузии. М., 1940.
Лежава Г. И. и Джандиери М. И. Архитектура Сванетии. М., 1938.
Северов Н. П. Памятники грузинского зодчества. М., 1947.
Чубинашвили Г. Н. и Северов Н. П. Пути грузинской архитектуры. Тбилиси, 1936.

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

- Арутюнян В. М. и Сафарян С. А. Памятники армянского зодчества. М., 1951.
Драмбян И. Р. Группа армянских серебряных окладов XVII—XVIII вв.— В сб.: «Հայագիտական հետազոտություններ», вып. I. Ереван, 1974.
Драмбян Р. Изучение армянской средневековой живописи. (Ее история и современное состояние).— «Известия АН Армянской ССР. Общественные науки», 1946, № 6, стр. 35—52.
Дурново Л. А. Армянская набойка. М., 1953.
Дурново Л. А. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957.
Казарян М. Художники Овнатяны. М., 1968.
Левонян Г. Овнатяны в истории армянской живописи.— В сб.: «Очерки по истории искусства Армении». М.—Л., 1939.
Халпахчян О. Х. Армяно-русские культурные отношения и их отражение в архитектуре. Ереван, 1957.
Халпахчян О. Х. Гражданское зодчество Армении (жилые и общественные здания). М., 1971.
Халпахчян О. Х. Из истории строительства армян на Дону.— «Историко-филологический журнал», № 2. Ереван, 1974 (резюме на армянском языке).
Դավթյան Ս., Հայկական ասեղնագործություն, Երևան, 1972;
Հասրաթեան Մ. Մ., Հայկական բերդեր, «Հայկական հայագիտական հանդես», հ. գ. Պետություն, 1972;
Հասրաթյան Մ. Մ., Սյունիքի XVII—XVIII դարերի ճարտարապետական համալիրները, Երևան, 1973;
Իվան, 1974;
Հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, Անթիլիաս, 1956;
գարգունը», XVII—XVIII դդ.: «Նյութեր և ուսումնասիրություններ Հովսեփյան Գ., «Էջմիածնի տաճարի նկարագրողական ու ծաղկա-

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

- Абдуллаев Н. А. Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971.
Ализаде Г. М. Народное зодчество Азербайджана и его прогрессивные традиции. Баку, 1963.
Аскерова Н. С. Архитектурный орнамент Азербайджана. Баку, 1961.
Бретаницкий Л., Датиев С., Мамиконов С. Дом Шекихановых и его росписи.— «Памятники архитектуры Азербайджана. Сборник материалов». Баку, 1946, стр. 83—92.

- Бретаницкий Л. С. Дворец шекинских ханов.— «Архитектура Азербайджана. Очерки». Баку, 1952.
Бретаницкий Л., Саламзаде А. Кировабад. Очерк архитектурной истории города. М., 1960.
Веймарн Б. В. Из истории искусства Азербайджана. Росписи Дворца-музея в городе Нухе.— «Искусство», 1938, № 3, стр. 115—124.
Казиев А. Ю. О видах бытового искусства.— В сб.: «Искусство Азербайджана», вып. IV. Баку, 1954, стр. 9—51.
Керимов Л. Азербайджанский ковер, т. 1. Баку—Л., 1961.
Миклашевская Н. М. Мотивы поэм Низами в росписях дома Шекихановых.— В сб. «Искусство Азербайджана», вып. II. Баку, 1949, стр. 129—142.
Миклашевская Н. М. Стенные росписи Азербайджана XVIII—XIX вв.— В сб.: «Архитектура Азербайджана. Очерки». Баку, 1952, стр. 467—510.
Нуриева А. Я. Старое народное жилище Апшерона.— «Советская этнография», 1954, № 4, стр. 148—156.
Саламзаде А. В. Архитектура Азербайджана XVI—XIX вв. Баку, 1964.
Саламзаде А. Градостроительство Азербайджана в XVI—XIX вв.— В сб.: «Искусство Азербайджана», т. VII. Баку, 1959, стр. 160—197.
Усейнов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А. История архитектуры Азербайджана. М., 1963.
Эфенди Р. Ювелирное искусство Азербайджана. Баку, 1964.
Эфенди Р. Художественная вышивка Азербайджана (XVI—XVIII вв.).— «Известия АН Азербайджанской ССР. Серия литературы, языка и искусства», 1969, № 1, стр. 84—93.
Эфенди Р. К изучению азербайджанских ковров XVIII в. и их орнаментальных мотивов.— «Известия АН Азербайджанской ССР. Серия литературы, языка и искусства», 1969, № 3, стр. 106—117.
Эфендијев Р. Азербайджанын бәдii сәнәткарлығы. Азербайжан метал мәмулаты вә зәркәрлик. Бақы, 1966-чы ил.
Эфендијев Р. Тахта үзәриндә бәдii ојмалар (XVIII — XIX әсрләр) Азерб. ССР ЕА хәбәрләри, 1966, № 3.
Эфендијев Р. Азербайжанда тахта үзәриндә ојма, бәзәк нүмунәлери (XVIII — XIX әсрләр) сәһ. 110—117.— «Известия Академии наук Азербайджанской ССР. Серия литературы, языка и искусства», № 3, Баку, 1966.
Саламзаде Ә. В., Садыгзаде Ә. Ә. (XVIII—XIX әсрләрдә Азербайжанда јашајыш биналары. Бақы, 1961-чи ил.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

- Акишев К. А., Байпаков К. М., Ерзакович Л. Б. Отрар XVI—XVIII веков по итогам раскопок 1971—1973 годов.— В сб.: «Древности Казахстана». Алма-Ата, 1975.
Воронина В. Л. Неизвестные памятники Средней Азии.— «Материалы по истории и теории архитектуры Узбекистана», вып. 1. М., 1950, стр. 84—100.
Воронина В. Л. Народные традиции архитектуры Узбекистана. М., 1951.
Воронина В. Л. Некоторые данные о памятниках зодчества Узбекистана.— «Архитектурное наследство», 3. М., 1953, стр. 107—129.
Воронина В. Л. Строительные методы зодчих Ферганской долины XVI—XIX вв.— «Архитектурное наследство», 22. М., 1974, стр. 97—107.
Ковровые изделия Средней Азии. Из собрания, составленного А. А. Боголюбовым, вып. I—II. СПб., 1908, 1909.
Мендикулов М. М. Памятники архитектуры полуострова Мангышлака и Западного Устюрта. Алма-Ата, 1956.
Нусов В. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней. Фрунзе, 1971.
Поляков С. П. Этническая история Северо-Западной Туркмении в средние века. М., 1973.
Пугаченкова Г. А. и Ремпель Л. И. История искусства Узбекистана с древнейших времен до середины девятнадцатого века. М., 1965.
Среднеазиатские миниатюры XVI—XVIII вв. Вступительная статья Н. В. Дьяконовой. М., 1964.
Фелькерзам А. Старинные ковры Средней Азии.— «Старые годы», 1914, октябрь—декабрь, стр. 57—113; 1915, июнь, стр. 17—40.
Azadi S. Turkmenische Teppiche und die ethnographische Bedeutung ihrer Ornamente. Hamburg, 1970.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Дом М. П. Гагарина (Зубовой) на Тверской улице в Москве. 1707—1708 гг. Чертеж конца XVIII в.
2. И. Зарудный. Церковь Архангела Гавриила (Меншикова башня) в Москве. 1701—1707 гг.
3. Ж. Леблон. Проект планировки Петербурга. 1716 г. Государственный Эрмитаж
4. Схематический план центрального района Петербурга в 1750 году
5. Д. Трезини. Собор Петропавловской крепости в Ленинграде. 1712—1733 гг.
6. Д. Трезини. Собор Петропавловской крепости. 1712—1733 гг. Интерьер
7. Здание Двенадцати коллегий (архитекторы Д. Трезини, М. Земцов, Дж. Трезини, 1721—1742) и Гостиный двор (архитектор Д. Трезини, 1723—1735) на Васильевском острове в Петербурге. Гравюра Е. Внукова по рисунку М. Махаева. 1753 г.
8. Г. Маттарнови, Н. Гербель, Г. Киавери, М. Земцов. Кунсткамера в Ленинграде. 1718—1734 гг.
9. Церковь Вознесения на Серпуховке в Москве. 1709—1760-е гг.
10. Церковь в селе Троекурове. 1709 г.
11. Церковь Петра и Павла на Новой Басманной улице в Москве. 1705—1717 гг.; колокольня. 1740—1744 гг.
12. Ф. Растрелли, М. Земцов. Ансамбль Лефортова в Москве в первой половине XVIII в. Генеральный план и схема развития Лефортовского ансамбля: I — Петровский дворец; II — Усадьба Ф. Головина; III — Головинский ансамбль Петра I; IV — Летний Анненгоф; V — Лефортовский ансамбль. 1742 г.
13. Часть развертки Миллионной улицы в Петербурге. 20-е — 40-е гг. XVIII в. Чертеж из Национального музея в Стокгольме
14. Большой дворец (архитекторы И. Браунштейн, Ж. Леблон, Н. Микетти, фонтанный мастер Т. Суалем, 1714—1724, перестроен в 1747—1752 гг. Ф. Растрелли) и Большой каскад в Петергофе (ныне г. Петродворец)
15. Ф. Растрелли. Зимний дворец в Ленинграде. 1754—1762 гг.
16. Ф. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец в Царском Селе (ныне г. Пушкин). 1752—1756 гг. Большой зал
17. Ф. Растрелли. Большой (Екатерининский) дворец. 1752—1756 гг. Фрагмент садового фасада
18. Ф. Растрелли. Общий вид и генеральный план Смольного монастыря. 1748—1757 гг. Чертеж конца 70-х гг. XVIII в.
19. Ф. Растрелли. Собор Смольного монастыря в Ленинграде. 1748—1757 гг.
20. С. Чевакинский. Никольский военно-морской собор в Ленинграде. 1753—1762 гг.
21. Куракинская богадельня в Москве. Середина XVIII в.
22. И. Шумахер, И. Мичурин, Д. Ухтомский. Колокольня в Троице-Сергиевой лавре. 1741—1769 гг.
23. Церковь Никиты Мученика на Старой Басманной улице в Москве. 1751 г.
24. Церковь в селе Подмоклове. 1754 г.
25. Церковь Климента в Москве. 1754—1774 гг.
26. Жилой дом в Торжке. Середина XVIII в.
27. Дом в Антониевом монастыре в Новгороде. Середина XVIII в.
28. А. Кокоринов, Ж. Валлен-Деламот. Академия художеств в Ленинграде. 1764—1788 гг.
29. А. Кокоринов, Ж. Валлен-Деламот. Академия художеств. План второго этажа
30. А. Ринальди, М. Деденев (инженер). Тучков буян в Петербурге. 1764 г. Чертеж фасада
31. В. Баженов. Большой Кремлевский дворец в Москве. 1767—1775 гг. Фрагмент модели
32. В. Баженов. Дом П. Е. Пашкова в Москве. 1784—1787 гг.
33. М. Казаков. Здание Сената в Москве. 1776—1787 гг.
34. М. Казаков. Сенат в Москве. 1776—1787 гг. Круглый зал
35. Путевой дворец в Смоленске. Проект фасада 1765 г.
36. Дача Строганова на Петергофской дороге. Проект не позже 1760 г. Гравюра второй половины XVIII в.
37. И. Старов. Таврический дворец в Ленинграде. 1783—1789 гг. Большая галерея

38. Ч. Камерон. Камеронова галерея в Царском Селе (ныне г. Пушкин). 1783—1786 гг.
39. Ч. Камерон. Дворец в Павловске. 1782—1786 гг. (галереи надстроены В. Бренной в конце XVIII в.)
40. Д. Кваренги. Концертный зал в Царском Селе (ныне г. Пушкин). 1782—1786 гг.
41. М. Казаков. Дом И. И. Барышникова в Москве. 90-е гг. XVIII в.
42. М. Казаков. Голицынская больница в Москве. 1796—1801 гг.
43. Р. Казаков. Церковь Мартина Исповедника в Москве. 1782—1793 гг.
44. И. Егоров. Военный госпиталь в Москве. 1798—1802 гг.
45. И. Егоров (?). Усадьба Дурасовых в Люблино. 1801 г.
46. М. Казаков. Дом И. И. Барышникова в Москве. 90-е гг. XVIII в. Зал
47. Дом П. М. Золотарева (Кологривовой) в Калуге. 1805—1808 гг.
48. В. Баженов. Усадьба Царицыно. Хлебные ворота. 1784—1785 гг.
49. М. Казаков. Петровский подъездной дворец в Москве. 1775—1782 гг.
50. Ярополец Гончаровых. Церковь и башни ограды. 1755 г., конец XVIII — начало XIX в.
51. Турецкий киоск в Царском Селе. Конец 70-х гг. XVIII в. Рисунок Д. Кваренги
52. Ю. Фельтен. «Скрипучая» беседка в Царском Селе (ныне г. Пушкин). 1778—1786 гг.
53. Л. Бунин. Страница лицевого букваря К. Истомина. Гравюра на меди. 1692—1694 гг.
54. Лубочная картинка «Пан Трык и Херсона». Раскрашенная гравюра на дереве. Середина XVIII в. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва
55. А. Зубов. Панорама Петербурга. Гравюра на 8 досках, офорт, резец. 1716 г. Государственный Эрмитаж. Ленинград
56. А. Зубов. Торжественное вступление русских войск в Москву после победы под Полтавой. Гравюра офорт и резцом. 1711 г.
57. И. Зубов. Вид села Измайлова (Выезд Петра II на соколиную охоту). Гравюра офорт и резцом. 1727—1730 гг.
58. И. Соколов. Бал. Концовка к изданию «Описание коронации Елизаветы Петровны». Гравюра офорт и резцом с рисунка И. Гриммеля. 1745 г.
59. М. Махаев. Вид Зимнего дворца с Невы. Рисунок тушью, кисть, перо. 1761 г. Государственный Русский музей. Ленинград
60. Е. Чемесов. Автопортрет (по рисунку Ж. де Велли). Гравюра офорт, резцом и сухой иглой. 1764—1765 гг.
61. Е. Чемесов. Портрет И. И. Шувалова (с оригинала П. Ротари). Гравюра резцом и сухой иглой. 1760 г.
62. А. Лосенко. Натурщик. Уголь, мел. Около 1770 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
63. Г. Угрюмов. Минин взывает к князю Пожарскому о спасении отечества. Акварель, сепия, белила, кисть, перо. Начало 1800-х гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва
64. И. Ерменев. Поющие слепцы. Акварель. 70-е гг. XVIII в. Государственный Русский музей. Ленинград
65. М. Иванов. Вид трех церквей на фоне горы Арарат в Армении (Эчмиадзин). Акварель. 1783 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
66. Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева. Х., м. 90-е гг. XVII в. Государственный Русский музей. Москва
67. Явление пономарю Юрышу Богородицы и св. Николы. Икона. Середина XVIII в. Каргопольский музей
68. И. Никитин. Портрет Петра I (в круге). Х., м. Начало 20-х гг. XVIII в. Государственный Русский музей. Ленинград
69. И. Никитин. Портрет царевны Анны Петровны. Х., м. Не позднее 1716 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
70. И. Никитин. Портрет напольного гетмана. Х., м. 20-е гг. XVIII в. Государственный Русский музей. Ленинград
71. А. Матвеев. Автопортрет с женой. Х., м. 1729 г. Государственный Русский музей. Ленинград
72. А. Матвеев. Портрет А. П. Голицыной. Х., м. 1728 г. Собрание Голицыных. Москва
73. Б. Суходольский. Десюдепорт «Аллегория науки». Х., м. 1754 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
74. И. Вишняков. Портрет Сарры Фермор. Х., м. 1745 г. Государственный Русский музей. Ленинград
75. А. Антропов. Портрет А. В. Бутурлиной. Х., м. 1763 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
76. А. Антропов. Портрет А. М. Измайловой. Х., м. 1759 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
77. И. Аргунов. Портрет К. А. Хрипунова. Х., м. 1757 г. Останкинский дворец-музей творчества крепостных
78. И. Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме. Х., м. 1784 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

79. М. Ломоносов с учениками. Полтавская баталия. Мозаика. Центральная часть композиции. 1762—1764 гг. Академия наук СССР. Ленинград
80. П. Ротари. Портрет Ф. Б. Растрелли. Х., м. 50-е гг. XVIII в. Государственный Русский музей. Ленинград
81. А. Лосенко. Владимир и Рогнеда. Х., м. 1770 г. Государственный Русский музей. Ленинград
82. А. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. Х., м. 1773 г. Эскиз картины. Фрагмент. Государственная Третьяковская галерея. Москва
83. Ф. Рокотов. Портрет В. И. Майкова. Х., м. Около 1765 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
84. Ф. Рокотов. Портрет П. Ю. Квашниной-Самариной. Х., м. Первая половина 70-х гг. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
85. Ф. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке. Х., м. Начало 70-х гг. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
86. Ф. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцевой. Х., м. 1780 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
87. Д. Левицкий. Портрет Е. Н. Хованской и Е. Н. Хрущевой. Х., м. 1773 г. Государственный Русский музей. Ленинград
88. Д. Левицкий. Портрет М. А. Дьяковой. Х., м. 1778 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
89. Д. Левицкий. Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме Богини Правосудия. Начало 80-х гг. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
90. Д. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. Х., м. 1773 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
91. Д. Левицкий. Портрет В. И. и М. А. Митрофановых. Х., м. 1782—1785 гг. Государственный Русский музей. Ленинград
92. Д. Левицкий. Портрет Урсулы Мнишек. Х., м. 1782 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
93. М. Бельский. Портрет Д. С. Бортнянского. Х., м. 1788 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
94. Н. Аргунов. Портрет П. И. Ковалевой-Жемчуговой. Х., м. 1803 г. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково» XVIII в.
95. Г. Островский. Портрет А. С. Лермонтовой. Х., м. 1776 г. Костромской областной музей изобразительных искусств
96. И. Фирсов. Юный живописец. Х., м. 1765 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
97. М. Шибанов. Празднество свадебного договора. Х., м. 1777 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
98. Ф. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. Х., м. 1794 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
99. В. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. Х., м. 1797 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
100. С. Щедрин. Итальянский фонтан в Петергофе. Левое из парных панно для Михайловского замка. Х., м. 1799—1801 гг.
101. П. Гонзаго. Эскиз декорации «Крепость Бип». Тушь, кисть, перо. Конец XVIII — начало XIX в. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва
102. В. Боровиковский. Портрет М. И. Долгорукой. Около 1811 г. Х., м. Государственная Третьяковская галерея. Москва
103. В. Боровиковский. Портрет А. Г. Гагариной и В. Г. Гагариной. Х., м. 1802 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
104. В. Боровиковский. Портрет Ф. А. Боровского. Х., м. 1799 г. Государственный Русский музей. Ленинград
105. В. Боровиковский. Портрет А. П. Дубовицкого. 10-е гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
106. А. Шлютер. Амур на морском льве. Рельеф на Летнем дворце Петра I. Терракота. 1714 г. Ленинград
107. Б. Растрелли. Портрет Петра I. Бронза. 1723 г. Государственный Эрмитаж. Ленинград
108. Б. Растрелли. Анна Иоанновна с арапчонком. Бронза. 1741 г. Государственный Русский музей. Ленинград
109. М. Павлов. Лепной горельеф в здании Кунсткамеры. 1778 г. Ленинград
110. Ф. Шубин. И. И. Шувалов. Барельеф. Мрамор. 1771 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
111. Ф. Шубин. Портрет неизвестного. Мрамор. Середина 70-х гг. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва
112. Ф. Шубин. Портрет М. Р. Паниной. Мрамор. 1774 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
113. Ф. Шубин. Портрет А. М. Голицына. Мрамор. 1773 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва
114. Э. Фальконе. Памятник Петру I. Бронза, гранит. 1765—1782 гг. Ленинград
115. Ф. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. Мрамор. 1780 г. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева. Москва
116. Ф. Гордеев. Прометей. Бронза. 1769 г. Государственный Русский музей. Ленинград

117. Г. Замараев. Проклятие Хама. Гипс. 1779 г. Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР. Ленинград
118. М. Козловский. Камилл освобождает Рим от галлов. Барельеф. Мрамор. 1782 г. Мраморный дворец. Ленинград
119. М. Козловский. Пастушок с зайцем. Бронза 1789 г. Дворец-музей в Павловске
120. М. Козловский. Поликрат. Гипс. 1790 г. Государственный Русский музей. Ленинград
121. М. Козловский. Бдение Александра Македонского. Терракота. 80-е гг. XVIII в. Государственный Русский музей. Ленинград
122. М. Козловский. Памятник А. В. Суворову. Бронза, гранит. 1799—1801 гг. Фрагмент. Ленинград
123. И. Прокофьев. Нева и Волхов. Терракота. 1801 г. Государственный Русский музей. Ленинград
124. И. Прокофьев. Морфей. Гипс. 1782 г. Государственный Русский музей. Ленинград
125. Ф. Щедрин. Венера. Мрамор. 1792 г. Государственный Русский музей. Ленинград
126. Ф. Щедрин. Нева. Бронза. 1804 г. Большой каскад в Петергофе (ныне г. Петродворец)
127. Царские врата с изображением евангелистов. XVIII в. Фрагмент. Моршанский краеведческий музей
128. Христос в темнице. Из села Сиринского. XVIII в. Пермская художественная галерея
129. Н. Пино. Декоративное панно в кабинете Большого дворца в Петергофе (ныне г. Петродворец). Резьба по дереву. 1720 г.
130. А. Шлютер, И. Браунштейн, Ж. Леблон, Н. Микетти. Купольный зал Монплезира в Петергофе (ныне г. Петродворец). 1717—1722 гг.
131. Модель пинка «Принц Александр». 1716 г. Музей военно-морского флота. Ленинград
132. Кубок с гербом А. Д. Меншикова. Стекло, гравировка. 1711 г. Государственный Эрмитаж. Ленинград.
133. Табурет. Резное дерево, кожа. Начало XVIII в. Загорский историко-художественный музей-заповедник
134. Шпалера «Борьба зверей у водополя». Шерсть, шелк, ручное ткачество. 1749 г. Государственный Русский музей. Ленинград
135. Ф. Растрелли. Диван. Середина XVIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
136. Консоль резного дерева и жирандоль (бронза, хрусталь). Середина XVIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
137. Ларец. Резная кость с инкрустацией. XVIII в. Государственный Исторический музей. Москва
138. Н. Верещагин. Ваза большая. Сквозная резьба по кости. XVIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
139. Бокал с портретом Елизаветы Петровны. Стекло, гравировка, травление. Середина XVIII в. Государственный Русский музей. Ленинград
140. Серебряная супница с крышкой. Середина XVIII в. Государственный Исторический музей. Москва
141. Несколько предметов из «Собственного сервиза». Императорский фарфоровый завод. Середина XVIII в. Государственный Русский музей. Ленинград
142. Д. Виноградов. Сахарница. 1752 г. Государственный Исторический музей. Москва
143. К. Бланк, И. Юст. Малиновая гостиная в Кускове. 1769—1775 гг.
144. Полупарча. Русская работа. Вторая половина XVIII в. Государственный Исторический музей. Москва
145. Ткань типа штоф. Русская работа. XVIII в. Государственный Исторический музей. Москва
146. И. Ляпин. Туалетный столик и стул. Сталь, золоченая бронза. Конец XVIII в. Музей художественного убранства дворцов XVIII—XIX вв. Павловск
147. М. Веретенников. Столешница ломберного стола. Наборное дерево. 1779 г. Государственный Исторический музей. Москва
148. Казанская татарка. Фарфоровая фигурка из серии «Народы России». 80-е гг. XVIII в. Государственный Исторический музей. Москва
149. Тарелка и чашка с рисунком И. Кестнера. Завод Ф. Я. Гарднера. Конец XVIII в. Государственный Русский музей. Ленинград
150. Шкафчик с изображением птицы Сирин. Роспись по дереву. XVIII в. Государственный Исторический музей. Москва
151. Внутренняя крышка лубяного короба. Вологодская роспись. XVIII в. Государственный Исторический музей. Москва
152. М. Шапошников. Резьба на вальке. Дерево. 1786 г. Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник
153. Вологодская белая перевить. Строчка по письму, сцепное кружево. Конец XVIII в. Государственный Русский музей. Ленинград
154. Д. Сенкевич. Креховский монастырь. Гравюра на дереве. 1699 г.

155. Церковь Успения в селе Новоселице Закарпатской области. 1658—1660 гг.
156. Интерьер церкви Николая в г. Лебедине Сумской области. Начало XVIII в.
157. Церковь Михаила в Крайникове Закарпатской области. 1665—1668 гг.
158. Церковь Троицы в селе Пакуль Черниговской области. 1710 г. Разрез и план
159. Дом Лизогуба в Чернигове. 90-е гг. XVII в.
160. Троицкий собор Густынского монастыря в селе Густынь Черниговской области. 1672—1676 гг.
161. Покровский собор в Харькове. 1689 г. Разрез и план
162. Георгиевский собор Выдубицкого монастыря в Киеве. 1696—1701 гг.
163. Брама Заборовского в Киеве. 1746—1748 гг.
164. Церковь Преображения в селе Большие Сорочинцы Полтавской области. 1732 г.
165. Церковь Николая в селе Данилове Закарпатской области. 1779 г.
166. Церковь Покрова в Каноре Закарпатской области. XVIII в.
167. П. Шелудько. Церковь Вознесения в г. Березне Черниговской области. 1761 г. План
168. Я. Погребняк. Троицкий собор в Новомосковске Днепропетровской области. 1775—1778 гг.
169. И. Григорович-Барский. Покровская церковь на Подоле в Киеве. 1766 г. Часть фасада
170. Ф. Растрелли. Андреевская церковь в Киеве. 1747—1753 гг.
171. Церковь Михаила в селе Полонки Черниговской области. 1777 г.
172. Церковь Сретения в селе Залисочье Волынской области. 1784 г.
173. Б. Меретин. Собор Юра во Львове. 1748—1762 гг.
174. Б. Меретин. Собор Юра во Львове. Интерьер. 1770—1780 гг.
175. Б. Меретин. Ратуша в Бучаче Тернопольской области. 1751 г.
176. Г. Гофман. Успенский собор Почаевской лавры Тернопольской области. 1771—1783 гг.
177. П. Ярославский. Присутственные места в Харькове. 1795—1805 гг. Западный фасад (реконструкция), план второго этажа
178. Ч. Камерон. Дворец Разумовского в Батурине Черниговской области. 1799—1803 гг. Восточный фасад (реконструкция), план второго этажа
179. И. Пинзель. Нептун. Скульптура ратуши в Бучаче Тернопольской области. 1751 г.
180. И. Пинзель. Юрий Змееборец. Модель скульптуры на соборе Юра во Львове. 1748—1762 гг.
181. Богоматерь Знамение. Спасо-Преображенский монастырь в Новгород-Северске Черниговской области. Рельеф, керамика. XVII в.
182. Фелонь из церкви Николая в Глухове Сумской области. XVII в.
183. Потир. XVII в. Киево-Печерский государственный историко-культурный заповедник
184. Оклад Евангелия Лазаря Барановича из Успенского собора Елецкого монастыря г. Чернигова. Серебро, позолота. Конец XVII в.
185. Дарохранительница из Покровской церкви в г. Ромны. Серебро. 1769 г.
186. Дарохранительница. Фрагмент
- 187, 188. Керамические розетки. XVIII в.
- 189, 190. Керамические кафли. XVIII в.
191. Пир у Ирода. Роспись церкви Юра в Дрогобыче. 1711—1714 гг.
192. Бичевание Христа. Роспись церкви Юра в Дрогобыче. 1657 г.
193. Св. Параскева. Роспись церкви Николы Горишнего в селе Среднее Водяное Закарпатской области. Середина XVII в.
194. Уверение Саула. Роспись собора Троицкого монастыря в Чернигове. 70-е гг. XVIII в. Фрагмент
195. Изгнание торгующих из храма. Роспись Троицкой надвратной церкви Киево-Печерской лавры. Первая половина XVIII в.
196. Архангел Михаил. Иконостас церкви св. Троицы в Жолкве (ныне г. Нестеров Львовской области). 1722 г.
197. Иконостас церкви Преображения в селе Большие Сорочинцы Полтавской области. 1732 г.
198. И. Кондзелевич. Вознесение. Фрагмент иконы из Богородчанского иконостаса церкви скита Манявского. 1698—1705 гг. Львовский музей украинского искусства
199. И. Руткович. Явление Христа Марии Магдалине. Икона из иконостаса церкви села Волицы Деревлянской. 1680 г. Львовский музей украинского искусства
200. И. Бродлакович. Архангел Михаил. Икона. XVII в. Ужгородская картинная галерея

201. Покров Богоматери с портретом Богдана Хмельницкого. Икона из села Дашки Киевской области. Вторая половина XVII в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
202. Покров Богоматери. Фрагмент иконы из села Сулимовки. Середина XVIII в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
203. Распятие. Икона из г. Пирятина Полтавской области. Конец XVII в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
204. Портрет Ульяны Апостол в образе св. Ульяны. Икона из иконостаса церкви Преображения в селе Большие Сорочинцы Полтавской области. 1732 г.
205. Святые жены. Икона из церкви в Конотопе. Середина XVIII в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
206. Святые жены. Икона из церкви в Конотопе. Середина XVIII в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
207. А. Ляницкий (?). Портрет Анастасии Красовской. Жесть, м. XVIII в. Львовский исторический музей
208. Неизвестный художник. Портрет Даниила Ефремовича. Х., м. 1752 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
209. Неизвестный художник. Портрет В. Г. Гамалии. Х., м. 60-е гг. XVIII в. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
210. Самуил. Портрет Д. И. Долгорукова. Х., м. 1769 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев
211. Мастер Федор. Христос у Марфы и Марии. Евангелие. Киев. 1697 г. Гравюра на дереве
212. Л. Тарасевич. Нестор-летописец. Киевско-Печерский патерик. Киев. 1702 г. Гравюра на меди
213. Л. Тарасевич. Фронтиспис с аллегорией на взятие Азова. Киево-Печерский патерик. Киев. 1702 г. Гравюра на меди
214. Н. Зубрицкий. Осада Почаева турками. Офорт. 1704 г.
215. Н. Зубрицкий. Четыре всадника. Сцена из Апокалипсиса. Евангелие. Чернигов. 1717 г. Гравюра на дереве
216. И. Гочемский. Христос. Требник. Почаев. 1741 г. Гравюра на меди
217. А. Козачковский. Гибель войск фараона. Псалтырь. Киев. 1728 г. Гравюра на меди
218. Г. Левицкий. Тезис в честь Рафаила Заборовского. Фрагмент. 1739 г. Гравюра на меди
219. Георгиевская церковь в Давид-городке. 1724 г.
220. Михайловская церковь в деревне Рубель. 1796 г.
221. Софийский собор в Полоцке. Фасад со стороны Западной Двины. После перестройки в середине XVIII в.
- 222, 223. Церковь-ротонда Рождества Богородицы в Чечерске. 1787 г. Общий вид и план
224. Д. Сакко, К. Спампани, Я. Габриэль. Дворец в Щорсах со стороны парка. 1770—1775(6) гг. Гравюра с акварели Н. Орды. XIX в.
225. Дворец в Щорсах. Главный фасад. Реконструкция
226. Н. Львов. Собор св. Иосифа в Могилеве. 1781—1798 гг. Проект северного фасада
227. Замок Радзивиллов в Несвиже. XVI—XVIII вв.
228. Я. Беккер. Дворец в Ружанах. 1788 г. Вид на сохранившуюся центральную часть через парадные ворота
229. Дворец Румянцевых-Паскевичей в Гомеле. 1794—1805 гг. Главный зал
230. Дворец Тизенгауза в Поставах. Вторая половина XVIII — начало XIX в.
231. Дом Бутримовича в Пинске. Боковой портик. 1794 г.
232. Жилые дома в Поставах. Конец XVIII — начало XIX в.
233. Каплица-часовня в Слониме. XVIII в.
234. Фарный костел в Гродно. 1704—1735 гг. Интерьер
235. Живоносный источник. Икона. XVIII в. Государственный художественный музей БССР. Минск
236. П. Игнатович (?). «Жено, прощаются тебе греси твои...». Роспись Троицкой церкви Маркова монастыря в Витебске. Начало XVIII в.
237. Богоматерь Одигитрия Неувядаемый цвет. XVIII в. Государственный художественный музей БССР. Минск
238. А. Гловацкий и др. Роспись кафедрального костела Станислава в Могилеве (ныне Областной архив). 1767 г.
239. Архангел Михаил. Икона из церкви Бориса и Глеба в Могилеве. Вторая половина XVIII в. Государственный художественный музей БССР. Минск
240. С. Гончарова. Портрет помещицы Пиоры. Х., м. Конец XVIII в. Государственный Исторический музей. Москва

241. Неизвестный художник. Портрет Георгия Конисского. Х., м. Из церкви Бориса и Глеба в Могилеве. XVIII в. Государственный музей БССР. Минск
242. Неизвестный художник. Богоматерь Предстоящая. Фигура из композиции «Распятие». Дерево. Середина XVIII в. Государственный художественный музей БССР. Минск
243. Неизвестный художник. Апостол Павел из церкви села Негневичи бывш. Новогрудского уезда. Середина XVIII в. Государственный художественный музей БССР. Минск
244. В. Воцанка. Положение во гроб. Антиминс. Гравюра на холсте. 1708 г. Государственный Исторический музей. Москва
245. Царские врата, плетенные из соломы. XVIII в. Фрагмент. Государственный художественный музей БССР. Минск
246. Г. Лейбович. Портрет Войсундаса Радзивилла. Гравюра на меди. XVIII в.
247. Зеркало. Стекло, гранение, гравировка. Середина XVIII в. Народный музей. Варшава
248. Слуцкий пояс золототканый, шелковый. XVIII в. Государственный Исторический музей. Москва
249. И. Заор. Церковь Петра и Павла в Вильнюсе. 1668—1676 гг.
250. Церковь миссионеров в Вильнюсе. 1750—1756 гг.
251. Церковь Иоанна в Вильнюсе. Главный фасад. 1737—1748 гг.
252. Церковь в Тельшяе. 1762—1765 гг. Интерьер
253. И. Пола. Церковь монастыря визиток в Вильнюсе. 1729—1744 гг.
254. Доминиканская церковь в Лишкява. 1704—1741 гг.
255. Ансамбль монастыря в Пожайслисе. 1667—1712 гг. Генеральный план
256. Общий вид ансамбля в Пожайслисе. 1667—1712 гг.
257. Дворец Сапегов в Вильнюсе. 1691—1694 гг. Рисунок
258. Жилой дом в деревне Билунай Расейнского района. Вторая половина XVIII в.
259. И. Матекерис. Каунасская ратуша. 1771—1775 гг.
260. Общий вид церкви иезуитов (реконструкция 1735 г.) и ратуши в Каунасе
261. Л. Стуока-Гуцявичюс. Кафедральный собор в Вильнюсе. 1777—1801 гг.
262. Л. Стуока-Гуцявичюс. Кафедральный собор в Вильнюсе 1777—1801 гг.
263. М. Кнакфус. Жилой дом в имении Паежеряй Вилкавишского района. 1795 г.—начало XIX в.
264. Л. Стуока-Гуцявичюс. Жилой дом в г. Рокишкисе. XVIII в.
265. П. Перти, М. Жялявичюс. Мария Магдалина. Скульптура в интерьере церкви Петра и Павла в Вильнюсе. 1677—1681 гг.
266. П. Перти, М. Жялявичюс. Подаяние нищему. Скульптура на архивольте в церкви Петра и Павла. 1677—1681 гг.
267. Консоль в церкви Петра и Павла в Вильнюсе. 1677—1681 гг.
268. Плафон в часовне св. Августина церкви Петра и Павла. Конец XVII в.
269. И. Мерли, П. Перти, М. Жялявичюс. Рельефы церкви Пожайслисского ансамбля. 1676—1794 гг.
270. И. Глаубиц. Церковь Екатерины в Вильнюсе. 1741—1746 гг.
271. Композиция 16 алтарей доминиканской церкви в Вильнюсе. 1753—1760 гг.
272. Т. Риги. Жертвоприношение Ноя. XVIII в. Тимпан. Вильнюсская картинная галерея (бывш. Кафедральный собор)
273. Т. Риги. Евангелист Лука. XVIII в. Вильнюсская картинная галерея (бывш. Кафедральный собор)
274. Неизвестный мастер. Портрет доктора инженера А. Фрейтага. Дерево. XVII в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлениса
275. М. Паллони. Сон Ромуальда. Роспись в церкви монастыря в Пожайслисе. Вторая половина XVII в.
276. И. Янавичюс. Роспись в церкви села Рикантай Тракайского района. 1668 г.
277. П. Смуглявичюс. Литовские крестьяне. Конец XVIII — начало XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
278. М. Паллони. Портрет канцлера Великого княжества Литовского Криступа Паца. Х., м. Около 1670 г. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлениса
279. П. Смуглявичюс. Портрет Грановской. Х., м. Конец XVIII — начало XIX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
280. А. Тарасевич. Фронтиспис книги М. Обнорского. 1683 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
281. Братья Перли. Игральная карта. Вторая половина XVIII в. Собрание П. Галауне

282. П. Балцюс-Бальцявичюс. Св. Казимир. 1749 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс
283. Кованый железный крест церкви Иоанна в Вильнюсе. XVIII в.
284. Сундук. XVIII в. Краеведческий музей в г. Биржай
285. Р. Бинденшу. Башня церкви св. Петра в Риге. 1690—1746 гг. Восстановлена в 1973 г. по варианту И. Вильберна
286. Р. Бинденшу (камнетес Г. Шмиссель, скульптор И. Шоу). Боковой портал церкви св. Петра в Риге. 1692—1694 гг.
287. Дом Данненштерна в Риге. 1694—1698 гг.
288. Церковь в Априки. Рубеж XVI—XVII вв., обновлена в 1710 г.
289. К. Хаберланд. Церковь в Алуksне. 1781—1788 гг.
290. Церковь в Априки. Интерьер. 10-е — 40-е гг. XVIII в.
291. Церковь в Усме. Около 1704 г. Интерьер. Латвийский этнографический музей под открытым небом. Рижский район
292. И. Дорн (?). Церковь св. Троицы в Лиепае. 1742—1758 гг. Интерьер
293. Ф. Растрелли. Дворец в Рундале. 1736—1740 гг. Главный въезд
294. Ф. Растрелли. Дворец в Рундале. Золотой зал. 1765—1767 гг.
295. Ф. Растрелли, И. Графф (скульптор). Дворец в Рундале. Белый зал. Фрагмент скульптурного декора из стука. 1765—1767 гг.
296. Ф. Растрелли. Дворец в Елгаве. Восточный фасад. 1738—1740 гг.
297. Церковь в Пасиене. Западный фасад. 1753—1761 гг.
298. А. Паракко. Церковь св. Людовика в Краславе. 1755—1767 гг.
299. Н. Сефренс Младший. Алтарь церкви св. Анны в Лиепае. Резьба по дереву. 1697 г.
300. Голова серафима. Фрагмент органа из церкви в Лестене. Резьба по дереву. 1704—1709 гг. Рундальский дворец-музей
301. Кафедра из церкви в Лестене. Резьба по дереву. 1704—1709 гг. Рундальский дворец-музей
302. Резные фигуры апостолов на хорах церкви в Априки. 10-е гг. XVIII в.
303. Фигура св. Андрея из церкви в Руцаве. Резьба по дереву. 80-е гг. XVII в. Музей истории Латвийской ССР. Рига
304. Аллегорическая фигура добродетели из церкви в Пилтене. Резьба по дереву. Вторая половина XVIII в. Музей истории Латвийской ССР. Рига
305. Фигура с купелью из церкви в Ленасе. Резьба по дереву. Вторая половина XVIII в. Музей истории Латвийской ССР. Рига
306. Фигура ангела из церкви в Свенте. Резьба по дереву. XVIII в. Музей истории Латвийской ССР. Рига
307. Аллегорическая фигура добродетели из церкви в Дундаге. Резьба по дереву. 1766 г. Музей истории Латвийской ССР. Рига
308. Тайная вечеря. Фрагмент алтаря из церкви в Гарсене. Резьба по дереву. 1793 г. Музей истории Латвийской ССР. Рига
309. С. Фауйерт (?). Эпитафия И. Кокена фон Грюнбладта. 1653 г. Фрагмент. Музей истории города Риги и мореходства
310. Н. Рабин, Д. фон Цейтц. Эпитафия Иоахима Хеннинга. 1677 г. Фрагмент. Церковь в Бауске
311. Г. Бруссен. Рижская гавань. Х., м. 1776 г. Музей истории города Риги и мореходства
312. А. Статинь. Портрет неизвестного. Х., м. Конец XVIII в. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
313. Ф. Мартини, К. Цукки. Плафон спальни дворца в Рундале. 1766 г.
314. Л. Шорер. Портрет Густава фон Симолина. Х., м. 1770 г. Музей зарубежного искусства Латвийской ССР. Рига
315. Ф. Баризьен. Портрет герцогини Доротей Курляндской с дочерьми. Х., м. Около 1783 г. Рундальский дворец-музей
316. Роде. Роспись сводов церкви в Априки. 40-е гг. XVIII в.
317. Фрагмент росписи скамьи из церкви в Калдабруне. XVIII в. Рундальский дворец-музей
318. Явление Божьей матери. Латгальская икона. Конец XVIII в. Рундальский дворец-музей
319. И. Гоч, Г. Гильдебрандт. Шкаф-бюро. Дерево, перламутр, интарсия. 1743—1750 гг. Фрагмент. Музей истории города Риги и мореходства
320. И. Эбен. Кружки с рельефными изображениями батальных сцен. Серебро. 1704—1705 гг. Музей истории города Риги и мореходства
321. И. Эбен. Рельеф на крышке серебряной кружки
322. Я. ван дер Капелле. Портал дома в Нарве по улице Рюютли. 1693 г.
323. Г. Тейфель. Ратуша в Нарве. 1671 г.
324. Особняк А. Розена в Таллине по улице Пикк. 1670—1674 гг.

325. Н. Микетти, М. Земцов. Дворец и парк Кадриорг в Таллине. 1718 г. План И. Бантельманна. Около 1800 г.
326. Н. Микетти, М. Земцов. Дворец Кадриорг в Таллине. 1718—1723 гг. Фасад со стороны парка
327. Тронный зал во дворце Кадриорг. Около 1723 г.
328. Плафон зала во дворце Кадриорг. Около 1723 г.
329. Дом Петра I в Нарве. 1704 г.
330. Жилой дом в Таллине по улице Уус. 1751 г.
331. И. Гютербок. Церковь Елизаветы в Пярну. 1744—1747 гг.
332. П. Егоров. Церковь Екатерины в Пярну. 1764—1768 гг.
333. И. Шульц. Усадьба Сауэ. Около 1780 г.
334. Неизвестный художник. Роспись купольного зала усадьбы Хыреда. Гризайль. Конец XVIII в.
335. Жилой дом в Таллине по улице Пикк. Конец XVIII в.
336. И. Вальтер. Ратуша в Тарту. 1778—1784 гг.
337. И. Закловский. Каменный мост в Тарту. 1784 г. Литография Г. Шлатера. 1852 г.
338. К. Хаберланд. Церковь в Валге. Конец XVIII в.
339. Э. Лондицер. Портрет Христьяна Стралборна. 1687 г. Эстонский государственный художественный музей. Таллин
340. И. Акен. Иродиада с головой Иоанна Крестителя. Деталь картины. Х., м. 1667 г. Зал магистрата Таллинской ратуши.
341. Э. Тиле. Мужская голова с позорного столба, стоявшего на Ратушной площади. Около 1665 г. Таллинский городской музей
342. Э. Тиле. Фриз. Дерево. 1667 г. Зал магистрата Таллинской ратуши
343. Х. Акерман. Алтарь Домского собора в Таллине. 1694—1696 гг.
344. Н. Миллих. Эпитафия Иохану Хастферу. Мрамор. 1676 г. Домский собор. Таллин
345. Х. Акерман. Фигура св. Петра в алтаре церкви в Симуна. 1684 г.
346. И. Мартос (?), Д. Кваренги. Надгробие адмиралу Самуилу Грейгу. Мрамор. После 1788 г. Домская церковь. Таллин
347. Х. Акерман. Кафедра церкви в Рапла. 1700 г.
348. Декоративная роспись балок перекрытия в доме по улице Нигулисте в Таллине. Первая половина XVIII в.
- 349, 350. Фарфоровые изделия мануфактуры К. Фика в Таллине. Таллинский городской музей
351. Церковь монастыря Рудь. 1777 г.
352. Церковь монастыря Рудь. 1777 г. План
353. Звонница церкви в селе Городиштя. 1781 г.
354. Церковь в селе Ворничены. Вторая половина XVIII в.
355. Архангел Михаил. Икона. XVIII в. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев
356. Праздники. Тябло иконостаса церкви Успения монастыря Каприяны. Фрагмент. XVIII в. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев
357. Константин. Троица. Гравюра из «Октоиха». Типография монастыря Драгомирна. 1774 г. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев
358. Иконостас церкви в селе Сенатовке. Резьба по дереву. Фрагмент. XVIII в. Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев
359. Ковер резбой. Конец XVIII в. Государственный историко-краеведческий музей Молдавской ССР. Кишинев
360. Неизвестный художник. Портрет царевича Александра Арчиловича. Х., м. 1696 г. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
361. Неизвестный художник. Портрет царя Вахтанга VI. Х., м. Первая половина XVIII в. Государственный музей Грузии имени С. Н. Джанашия. Тбилиси
362. Деревянное клише для гравюры с изображением царя Вахтанга VI. 1709 г. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
363. Неизвестный художник. Портрет царя Вахтанга VI. Миниатюра. 1702—1724 гг. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
364. Неизвестный художник. Портрет Гарсевана Чавчавадзе. Х., м. Вторая половина XVIII в. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
365. Неизвестный художник. Портрет царицы Дареджан. Х., м. Конец XVIII в. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
366. Иллюстрации к «Басне, рассказанной львицей». Миниатюра из рукописи «Калила и Димна». XVIII в. Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР
367. Чеканная икона св. Саввы из Чхари. Позолоченное серебро. 1780 г. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
368. Конструкция перекрытий крестьянского дома дарбази — гвиргвини. XVIII в.
369. Резной столб — дедабодзи. XVIII в.
370. А. Шулаврели. Храм Баракони. 1753 г. Деталь восточного фасада

371. И. Старов. Церковь Григория Просветителя в Новом Нахичеване. 1783—1807 гг.
 372. Караван-сарай в Эрзеруме. Интерьер главного помещения. XVIII в.
 373. Мост через реку Касах в Ошакане. 1706 г.
 374. Колокольная церковь Рипсима в Эчмиадзине. 1790 г.
 375. Нагаш Овнатан. Царь Трдат, Ашхен и Хосровадухт. Фрагмент росписи Эчмиадзинского собора. Темпера. Начало XVIII в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
 376. Арутюн Овнатанян. Прославление Богоматери. Х., м. XVIII в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
 377. Арутюн Овнатанян (?). Богоматерь. Правая часть диптиха «Благовещение». Роспись Эчмиадзинского собора. Х., м. XVIII в.
 378. Арутюн Овнатанян (?). Поклонение волхвов. Х., м. XVIII в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
 379. О. Овнатанян. Давид Анахт (Непобедимый), известный армянский философ раннего средневековья. XVIII в. Эчмиадзинский собор
 380. Акоп (старший) Овнатанян (?). Жертвоприношение Ноя. Х., м. XVIII в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
 381. Акоп (старший) Овнатанян (?). Жертвоприношение Авраама. Х., м. XVIII в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
 382. Неизвестный художник. Католикос Аристакес. Х., м. XVIII в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
 383. Неизвестный художник. Богоматерь с младенцем, Григорием Просветителем, Иоанном Крестителем и двенадцатью апостолами. Х., м. XVIII в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
 384. Неизвестный художник. Богоматерь с апостолами Петром и Павлом. Х., м. XVIII в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
 385. Неизвестный художник. Портрет молодой женщины с сыном. Х., м. XVIII в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
 386. Оклад евангелия. Серебро. XVIII в. Матенадаран. Ереван
 387. Церковная завеса. Набойка. XVIII в. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
 388. Полотенце с вышивкой. XVIII в. Эчмиадзинский собор
 389. Полотенце с народной вышивкой. XVIII в. Музей народного искусства. Ереван
 390. С. Гмелин. Вид Баку. Рисунок. 1769 г.
 391. 1—2. Купольный дом в Гандже (Кировабад). Разрез и фасад. 3. Дом в селе Джары. Фасад. 4. Дом в селе Верхние Акулисы Нахичеванской АССР. Фасад. XVIII в.
 392. Мавзолей Имамзаде в Нахичевани. XVIII в.
 393. Дворец шекинских ханов в Шеки (Нуха). Зал первого этажа. XVIII — начало XIX в.
 394. Дворец шекинских ханов в Шеки (Нуха). Зал второго этажа. XVIII — начало XIX в.
 395. Изображение девушки. Роспись дома Шекихановых в Шеки (Нуха). XVIII в.
 396. Ковер из села Сураханы. Около 1800 г. Частное собрание. ФРГ
 397. Ковер дамгалы из Казаха. XVIII в. Частное собрание. ФРГ
 398. Безворсовый ковер из Карабаха. XVIII в. Фрагмент. Киевский музей западного и восточного искусства
 399. Шапка с тамбурной вышивкой из Шуши. XVIII в. Азербайджанский государственный музей имени Р. Мустафаева. Баку
 400. Медная чаша из Лагича. XVIII в. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку
 401. Резной ларец из Нахичевани. XVIII в. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку
 402. Медный кувшин из Ганджи. XVIII в. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку
 403. Надгробие из Кубы. 1795 г.
 404. Торговый купол — чорсу в Шахрисябзе. XVIII в. Разрез и план
 405. Торговый купол — чорсу в Самарканде. XVIII в. План
 406. Мавзолей Ходжамны Кабры в Намангане. 50-е гг. XVIII в. Угловая колонна
 407. Башни ограды мавзолея Зулькарнайна в Маргилане. 1721/22 г.
 408. Мазар Кафтарлик в Маргилане. XVIII в.
 409. Мечеть-медресе в Ханки. XVIII в. План
 410. Дверь медресе Мир в Коканде. XVIII в. Рисунки орнамента
 411. Капитель колонны из айвана мечети Ханака в Маргилане. 1790 г.
 412. Мечеть некрополя Бенеу на полуострове Мангышлак. Начало XVIII в.
 413. Намогильный камень. Некрополь Камыспай на полуострове Мангышлак. Конец XVIII в.
 414. Йомудский осмолдук. XVIII в. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
 415. Текинский ковер гилем. Конец XVIII в. Фрагмент. Государственный Эрмитаж. Ленинград
 416. Медный сосуд из Бухары. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
 417. Миниатюра «Юсуф и Зулейха едут в сады». Дарваз. 1797/98 г. Государственный Эрмитаж
- На суперобложке: Ф. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке. Начало 70-х гг. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея. Москва

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. M. Gagarin (Zubova's) house in Tverskaya Street in Moscow. 1707—08. Late 18th century design
2. I. Zarudny. Church of the Archangel Gabriel (Menshikov's Tower) in Moscow. 1701—07
3. J. Le Blond. Scheme of St. Petersburg layout. 1716. The Hermitage, Leningrad
4. Scheme of St. Petersburg central region in 1750
5. D. Trezzini. Cathedral in SS Peter and Paul Fortress in St. Petersburg. 1712—33
6. D. Trezzini. Cathedral in SS Peter and Paul Fortress. 1712—33. Interior
7. Building of Twelve Ministries (designed by D. Trezzini and M. Zemtsov, 1721—42) and the Gostiny Dvor shopping centre (designed by D. Trezzini, 1723—35) on the Vasilyevsky Island in St. Petersburg. Engraved by E. Vnukov after M. Makhayev's drawing. 1753
8. H. Mattarnovi, N. Gerbel, G. Khiaveri and M. Zemtsov. The Kunstkammer Museum in Leningrad. 1718—34
9. Church of the Ascension-on-Serpukhovka in Moscow. 1709—60s
10. Church at Troyekurovo Village. 1709
11. Church of SS Peter and Paul in Novo-Basmanaya Street in Moscow, 1705—17; bell tower, 1740—44
12. F. B. Rastrelli and M. Zemtsov. Lefortovo architecture complex built during the first half of the 18th century. General plan. Below: scheme of growth of the Lefortovo complex: I — Peter the Great's Palace; II — F. Golovin's Estate; III — Golovin complex of Peter the Great; IV — summer residence Annenhof; V — Lefortovo complex in 1742
13. Portion of Millionnaya Street in St. Petersburg. 1720s—40s. Ground plan is kept in the Rijksmuseum, Stockholm
14. Grand Palace (designed by J. Braunstein, J. Le Blond and N. Miquetti; fountain designer Sualem, 1714—24; rebuilt during 1747—52 by F. B. Rastrelli) and Grand Cascade Fountains in Peterhof (presently Petrodvorets)
15. F. B. Rastrelli. Winter Palace in Leningrad. 1754—62
16. F. B. Rastrelli. Grand (Empress Catherine's) Palace at Tsarskoye Selo (presently Pushkin). 1752—56
17. F. B. Rastrelli. Grand (Empress Catherine's) Palace. 1752—56. Portion of garden façade
18. F. B. Rastrelli. General view and ground plan of the Smolny Monastery. 1748—57. Late 1770s design
19. F. B. Rastrelli. Cathedral in the Smolny Monastery in Leningrad. 1748—57
20. S. Chevakinsky. St Nicholas Navy Cathedral in St. Petersburg. 1753—62
21. Kurakin almshouse in Moscow. Mid-18th century
22. J. Schuemacher, I. Michurin and D. Ukhtomsky. Bell tower in the Trinity-Sergius Monastery, Zagorsk. 1741—69
23. Church of St Nicetas the Martyr in Staro-Basmanaya Street in Moscow. 1751
24. Church at Podmoklovo Village. 1754
25. Church of Pope Clement in Moscow. 1754—74
26. Dwelling house in Torzhok. Mid-18th century
27. Building in St Anthony Monastery in Novgorod. Mid-18th century
28. A. Kokorinov and J.-B. Vallin de la Mothe. The Academy of Arts in Leningrad. 1764—88
29. A. Kokorinov and J.-B. Vallin de la Mothe. The Academy of Arts. Third-floor ground plan
30. A. Rinaldi. M. Dedenev (engineer). "Tuchkov buyan" building in St. Petersburg. 1764. Façade design
31. V. Bazhenov. Grand Kremlin Palace in Moscow. 1767—75. Detail of a model
32. V. Bazhenov. Pashkov's house in Moscow. 1784—87
33. M. Kazakov. The building of the Senate in Moscow. 1776—87
34. M. Kazakov. The building of the Senate in Moscow. 1776—87. Round hall
35. A Palace in Smolensk. Façade design. 1765
36. *Count Stroganov's Countryhouse. Peterhof Highway*. Designed not later than in 1760. Engraving. Second half of the 18th century
37. I. Starov. Tavrichesky Palace in Leningrad. 1783—89. Grand gallery
38. Ch. Cameron. Cameron Gallery at Tsarskoye Selo (presently Pushkin). 1783—86
39. Ch. Cameron. Pavlovsk Palace. 1782—86 (galleries raised by V. Brenna in the late 18th century)
40. G. Quarenghi. Concert hall at Tsarskoye Selo (presently Pushkin). 1782—86

41. M. Kazakov. I. Baryshnikov's house in Moscow. 1790s
42. M. Kazakov. Golitsyn Hospital in Moscow. 1796—1801
43. R. Kazakov. Church of St Martin the Confessor in Moscow. 1782—93
44. I. Yegotov. Hospital in Moscow. 1798—1802
45. I. Yegotov (?). The Durasov's Estate at Liublino. 1801
46. M. Kazakov. I. Baryshnikov's house in Moscow. 1790s. Hall
47. P. Zolotariov's (Kologrivova's) house in Kaluga. 1805—08
48. V. Bazhenov. Tsaritsyno Estate. "Bread" (Khlebnye) Gate. 1784—85
49. M. Kazakov. Petrovsky entrance palace in Moscow. 1775—82
50. Goncharovs' Yaropolets. Church and encircling wall towers. 1755; late 18th — early 19th centuries
51. *Turkish Pavilion at Tsarskoye Selo*. Late 1770s. Drawing by G. Quarenghi
52. J. Felten. Chinese "creaking" summerhouse at Tsarskoye Selo (presently Pushkin). 1778—86
53. L. Bunin. Page from the illustrated ABC book by K. Istomin. Copper engraving. 1692—94
54. *Lubok* picture *Pan Tryk and Khersona*. Coloured woodcut. Mid-18th century. The Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow
55. A. Zubov: *Panorama of St. Petersburg*. Eight-board copper engraving, etching. 1716. The Hermitage, Leningrad
56. A. Zubov: *Triumphant Entry of Russian Army into Moscow after the Poltava Victory*. Copper engraving, etching. 1711
57. I. Zubov: *View of the Izmailovo Village (Emperor Peter II Riding out for Falconry)*. Copper engraving, etching. 1727—30
58. I. Sokolov: *Ball*. Tailpiece for *The Description of Elizaveta Petrovna's Coronation*. Copper engraving after E. Grimmel's drawing. 1745
59. M. Makhayev: *Winter Palace as Seen from the Neva*. Pen-and-ink, brush. 1761. The Russian Museum, Leningrad
60. E. Chemesov: *Self-portrait* (after J. Deveillis' drawing). Copper engraving, etching, dry point. 1764—65
61. E. Chemesov: *Portrait of I. Shuvalov* (replica from P. Rotari's picture). Copper engraving, dry point. 1760
62. A. Losenko: *Model*. Chalk and charcoal. C. 1770. The Tretyakov Gallery, Moscow
63. G. Ugriumov: *Minin Appealing to Prince Pozharsky for Saving Their Native Land*. Water-colour, sepia, white; pen and brush. Early 1800s. The Tretyakov Gallery, Moscow
64. I. Yermenev: *Blind Beggars Singing*. Water-colour. 1770s. The Russian Museum, Leningrad
65. M. Ivanov: *View of Three Churches Against the Ararat Mount in Armenia (Echmiadzin)*. Water-colour. 1783. The Tretyakov Gallery, Moscow
66. Unknown painter: *Portrait of Yakov Turgenev*. Oil on canvas. 1690s. The Russian Museum, Leningrad
67. *The Appearance of the Virgin and St Nicholas to Sexton Yurysh*. Icon. Mid-18th century. The Kargopol Museum
68. I. Nikitin: *Portrait of Peter the Great* (in the roundel). Oil on canvas. Early 1720s. The Russian Museum, Leningrad
69. I. Nikitin: *Portrait of Princess Anna Petrovna*. Oil on canvas. Painted not later than in 1716. The Tretyakov Gallery, Moscow
70. I. Nikitin: *Portrait of Hetman*. Oil on canvas. 1720s. The Russian Museum, Leningrad
71. A. Matveyev: *Portrait of the Artist with His Wife*. Oil on canvas. 1729. The Russian Museum, Leningrad
72. A. Matveyev: *Portrait of A. Golitsyna*. Oil on canvas. 1728. The Golitsyns Collection, Moscow
73. B. Sukhodolsky: Dessus de porte *The Allegory of Science*. Oil on canvas. 1754. The Tretyakov Gallery, Moscow
74. I. Vishniakov: *Portrait of Eleanor Sarah Fermore*. Oil on canvas. 1745. The Russian Museum, Leningrad
75. A. Antropov: *Portrait of A. Buturlina*. Oil on canvas. 1763. The Tretyakov Gallery, Moscow
76. A. Antropov: *Portrait of A. Izmailova*. Oil on canvas. 1759. The Tretyakov Gallery, Moscow
77. I. Argunov: *Portrait of K. Khripunov*. Oil on canvas. 1757. The Ostankino Palace-Museum, Moscow
78. I. Argunov: *Portrait of a Peasant Woman Dressed in Russian Style*. Oil on canvas. 1784. The Tretyakov Gallery, Moscow
79. M. Lomonosov and pupils: *The Poltava Battle*. Mosaic. Central part of composition. 1762—64. The USSR Academy of Sciences. Leningrad
80. P. Rotari: *Portrait of F. B. Rastrelli*. Oil on canvas. 1750s. The Russian Museum, Leningrad
81. A. Losenko: *Vladimir and Rogneda*. Oil on canvas. 1770. The Russian Museum, Leningrad
82. A. Losenko: *Hector Leaving Andromache*. Oil on canvas. 1773. Detail from a study. The Tretyakov Gallery, Moscow

83. F. Rokotov: *Portrait of V. Maikov*. Oil on canvas. C. 1765. The Tretyakov Gallery, Moscow
84. F. Rokotov: *Portrait of P. Kvashnina-Samarina*. Oil on canvas. First half of 1770s. The Tretyakov Gallery, Moscow
85. F. Rokotov: *Portrait of a Man in a Cocked Hat*. Oil on canvas. Early 1770s. The Tretyakov Gallery, Moscow
86. F. Rokotov: *Portrait of V. Novosiltsova*. Oil on canvas. 1780s. The Tretyakov Gallery, Moscow
87. D. Levitsky: *Portrait of E. Khovanskaya and E. Khrushchova*. Oil on canvas. 1773. The Russian Museum, Leningrad
88. D. Levitsky: *Portrait of M. Dyakova*. Oil on canvas. 1778. The Tretyakov Gallery, Moscow
89. D. Levitsky: *Empress Catherine the Legislatress*. Oil on canvas. 1780s. The Tretyakov Gallery, Moscow
90. D. Levitsky: *Portrait of P. Demidov*. Oil on canvas. 1773. The Tretyakov Gallery, Moscow
91. D. Levitsky: *Portrait of V. and M. Mitrofanov*. Oil on canvas. 1782—85. The Russian Museum, Leningrad
92. D. Levitsky: *Portrait of Urszula Mniszek*. Oil on canvas. 1782. The Tretyakov Gallery, Moscow
93. M. Belsky: *Portrait of D. Bortniansky*. Oil on canvas. 1788. The Tretyakov Gallery, Moscow
94. N. Argunov: *Portrait of P. Kovaliova-Zhemchugova*. Oil on canvas. 1803. Museum of Ceramics and the 18th century Kusovo Estate, near Moscow
95. G. Ostrovsky: *Portrait of A. Lermontova*. Oil on canvas. 1776. The Kostroma Regional Museum of Fine Arts
96. I. Firsov: *Young Painter*. Oil on canvas. 1765. The Tretyakov Gallery, Moscow
97. M. Shibanov: *Celebrating the Wedding Contract*. Oil on canvas. 1777. The Tretyakov Gallery, Moscow
98. F. Alexeyev: *View of the Palace Embankment from SS Peter and Paul Fortress*. Oil on canvas. 1794. The Tretyakov Gallery, Moscow
99. V. Borovikovsky: *Portrait of M. Lopukhina*. Oil on canvas. 1797. The Tretyakov Gallery, Moscow
100. S. Shchedrin: *Italian Fountain at Peterhof*. Left panel for the Mikhailovsky Castle. Oil on canvas. 1799—1801
101. P. Gonsago: Stage design for *Bip Fortress*. Late 18th — early 19th century. Pen-and-ink, brush. The Bakhrushin Central Theatre Museum, Moscow
102. V. Borovikovsky: *Portrait of M. Dolgorukaya*. C. 1811. Oil on canvas. The Tretyakov Gallery, Moscow
103. V. Borovikovsky: *Portrait of A. and V. Gagarina*. Oil on canvas. 1802. The Tretyakov Gallery, Moscow
104. V. Borovikovsky: *Portrait of F. Borovsky*. Oil on canvas. 1799. The Russian Museum, Leningrad
105. V. Borovikovsky: *Portrait of A. Dubovitsky*. 1810s. The Tretyakov Gallery, Moscow
106. A. Schlüter: *Putto on a Sea Lion*. Relief in the Summer Palace of Peter the Great. 1714. Terra-cotta. Leningrad
107. B. Rastrelli: *Portrait of Peter the Great*. Bronze. 1723. The Hermitage, Leningrad
108. B. Rastrelli: *Empress Anna Ioannovna with an Arab Boy*. Bronze. 1741. The Russian Museum. Leningrad
109. M. Pavlov. Stucco high relief in the building of the Kunstkammer Museum. 1778. The USSR Academy of Arts Museum, Leningrad
110. F. Shubin, I. Shuvalov. Low relief. Marble. 1771. The Tretyakov Gallery, Moscow
111. F. Shubin: *Portrait of a Man*. Marble. Mid-1770s. The Tretyakov Gallery, Moscow
112. F. Shubin: *Portrait of M. Panina*. Marble. 1774. The Tretyakov Gallery, Moscow
113. F. Shubin: *Portrait of A. Golitsyn*. Marble. 1773. The Tretyakov Gallery, Moscow
114. E.-M. Falconet: Equestrian monument to Peter the Great. Bronze, granite. 1765—82. Leningrad
115. F. Gordeyev: Tomb of N. Golitsyna. Marble. 1780. The Shchusev Museum of Architecture, Moscow
116. F. Gordeyev: *Prometheus*. Bronze. 1769. The Russian Museum, Leningrad
117. G. Zamarayev: *Noah Cursing Ham*. Gesso low relief. 1779. The USSR Academy of Arts Museum, Leningrad
118. M. Kozlovsky: *Camille Liberating Rome from the Gauls*. Marble low relief. 1782. The Marble Palace, Leningrad
119. M. Kozlovsky: *Herds-boy with a Hare*. Bronze. 1789. The Pavlovsk Palace-Museum, near Leningrad
120. M. Kozlovsky: *Polycrates*. Gesso. 1790. The Russian Museum, Leningrad
121. M. Kozlovsky: *The Vigil of Alexander the Great*. Terra-cotta. 1780. The Russian Museum, Leningrad
122. M. Kozlovsky: Monument to Alexander Suvorov. Bronze, granite. 1799—1801. Detail. Leningrad
123. I. Prokofiyev: *The Neva and the Volkhov*. Terra-cotta. 1801. The Russian Museum, Leningrad

124. I. Prokofyev: *Morpheus*. Gesso. 1782. The Russian Museum, Leningrad
125. F. Shchedrin: *Venus*. Marble. 1792. The Russian Museum, Leningrad
126. F. Shchedrin: *The Neva*. Bronze. 1804. The Grand Cascade at Peterhof (presently Petrodvorets), near Leningrad
127. Royal Doors showing the Evangelists. 18th century. Detail. The Morshansk Museum of Ethnography
128. *Christ in the Dungeon*. From the Sirinskoye Village. 18th century. The Perm Art Gallery
129. N. Pinot. Decorative panel in a study of the Grand Palace at Peterhof (presently Petrodvorets). Woodcarving. 1720
130. A. Schlüter, J. Braunstein, J. Le Blond and N. Miquetti: Domed hall of the Monplaisir Palace at Peterhof (presently Petrodvorets). 1717—22
131. Model of the *Prince Alexander* sailer. 1716. The Navy Museum, Leningrad
132. Goblet with Alexander Menshikov's coat-of-arms. Engraved glass. 1711. The Hermitage, Leningrad
133. Stool. Carved wood and leather. Early 18th century. The Zagorsk Art Museum and Ancient Monument, near Moscow
134. Wall-paper showing *The Animals Struggling at the Watering-place*. Silk, wool, handweaving. 1749. The Russian Museum, Leningrad
135. F. B. Rastrelli. Sofa. Mid-18th century. The Hermitage, Leningrad
136. Woodcarved corbel and girandole of bronze and cut glass. Mid-18th century. The Hermitage, Leningrad
137. Casket of carved bone with inlaid work. 18th century. The History Museum, Moscow
138. N. Vereshchagin. Large vase. Open-worked bone carving. 18th century. The Hermitage, Leningrad
139. Cup with Empress Elizaveta Petrovna's portrait. Engraved glass. Mid-18th century. The Russian Museum, Leningrad
140. Silver tureen with a lid. Mid-18th century. The History Museum, Moscow
141. Several articles from Her Majesty's service made at the Imperial Porcelain Manufactory. Mid-18th century. The Russian Museum, Leningrad
142. D. Vinogradov. Sugar bowl. 1752. The History Museum, Moscow
143. K. Blank, J. Just. Purple drawing room at Kuskovo Estate. 1769—75
144. Brocade-like fabric produced in Russia. Second half of the 18th century. The History Museum, Moscow
145. Damask-like fabric produced in Russia. 18th century. The History Museum, Moscow
146. I. Liapin. Dressing-table and chair. Steel and ormolu. Late 18th century. The Pavlovsk Palace-Museum, near Leningrad
147. M. Veretennikov: Top of a cardtable. Marquetry. 1779. The History Museum, Moscow
148. *Kazan Tatar Woman*. Porcelain. From the series *The Peoples of Russia*. 1780s. The History Museum, Moscow
149. Plate and cup decorated with J. Kästner's drawing. Gardner Porcelain Manufactory. Late 18th century. The Russian Museum, Leningrad
150. Cupboard showing Bird Sirin. Painted wood. 18th century. The History Museum, Moscow
151. Interior lid of a bast chest. Vologda wood-painting. 18th century. The History Museum, Moscow
152. M. Shaposhnikov. Carved battledore. Wood. 1786. The Zagorsk Art Museum and Ancient Monument, near Moscow
153. Vologda embroidery. Late 18th century. The Russian Museum, Leningrad
154. D. Senkevich: *The Krekhov Monastery*. Woodcut. 1699
155. Church of the Assumption at Novoselitsa Village, Transcarpathian Region. 1658—60
156. Interior of St Nicholas Church at Lebedin, Sumy Region. Early 18th century
157. Church of the Archangel Michael at Krainikovo, Transcarpathian Region. 1665—68
158. Church of the Trinity at Pakul Village, Chernigov Region. 1710. Ground plan and cross-section
159. Lizogub's house in Chernigov. 1690s
160. Cathedral of the Trinity at the Gustyn Monastery, Chernigov Region. 1672—76
161. Cathedral of the Intercession of the Virgin in Kharkov. 1689. Ground plan and cross-section
162. Cathedral of St George at the Vydubitsky Monastery in Kiev. 1696—1701
163. Zaborowski's Gate in Kiev. 1746—48
164. Church of the Transfiguration at Bolshiye Sorochintsy Village, Poltava Region. 1732
165. Church of St Nicholas at Danilovo Village, Transcarpathian Region. 1779

166. Church of the Intercession of the Virgin at Kanora, Transcarpathian Region. 18th century
167. P. Sheludko. Church of the Ascension at Bereznia, Chernigov Region. 1761. Ground plan
168. Ya. Pogrebniak. Cathedral of the Trinity in Novomoskovsk, Dniepropetrovsk Region. 1775—78
169. I. Grigorovich-Barsky. Church of the Intercession of the Virgin-on-Podol in Kiev. 1766. Portion of façade
170. F. B. Rastrelli. St Andrew Church in Kiev. 1747—53
171. Church of the Archangel Michael at Polonki Village, Chernigov Region. 1777
172. Church of the Presentation of the Virgin in the Temple at Polisochoye Village, Volhynia Region. 1784
173. B. Meretin. St Yura Cathedral in Lvov. 1748—62
174. B. Meretin. St Yura Cathedral in Lvov. 1770—80. Interior
175. B. Meretin. Town Hall at Buchacha, Ternopol Region. 1751
176. H. Hoffmann. Cathedral of the Assumption in the Pochayevskaya Laura, Ternopol Region. 1771—83
177. P. Yaroslavsky. Offices in Kharkov. 1795—1805. Western façade (re-constructed); third-floor ground plan
178. Ch. Cameron. Razumovsky's palace at Baturin, Chernigov Region. 1799—1803. Eastern façade (re-constructed); third-floor ground plan
179. J. Pinsel: *Neptune*. Sculpture in the Town Hall at Buchacha, Ternopol Region. 1751
180. J. Pinsel: *St George Slaying the Dragon*. Model of the sculpture in St Yura Cathedral in Lvov. 1748—62
181. *The Virgin of Blacherniotissa*. Monastery of the Transfiguration of the Saviour in Novgorod-Seversky, Chernigov Region. Ceramic relief. 17th century
182. Phelonion from St Nicholas Church at Glukhovo, Sumy Region. 17th century
183. Chalice. 17th century. Kiev-Crypt Historical Museum in the open air, Kiev
184. Cover for the Book of Gospels of Lazar Baranovich from the Assumption Cathedral of the Yeletsk Monastery in Chernigov. Gilded silver. Late 17th century
185. Tabernacle from the Church of the Intercession of the Virgin in Romny, Poltava Region. Silver. 1769
186. Tabernacle. Detail
- 187, 188. Ceramic rosettes. 18th century
- 189, 190. Ceramic stove tiles. 18th century
191. *Herod's Feast*. Painting in St Yura Church in Drogobych. 1711—14
192. *The Flagellation of Christ*. Painted decoration in St Yura Church, Drogobych. 1657
193. *St Paraskeva*. Painted decoration in St Nicholas Church at Sredneye-Vodianoye Village, Transcarpathian Region. Mid-17th century
194. *The Confession of St Saul*. Painted decoration in the cathedral of the Trinity Monastery in Chernigov. 1770s. Detail
195. *Christ Driving the Traders from the Temple*. Painted decoration in the Trinity Gate-Church of the Kiev-Crypt Monastery. First half of the 18th century
196. *The Archangel Michael*. Iconostasis in the Church of the Trinity at Zholkva (presently Nesterov, Lvov Region). 1722
197. Iconostasis in the Transfiguration Church at Bolshiye Sorochintsy Village, Poltava Region. 1732
198. J. Kondzielewicz. *The Ascension*. Icon from the iconostasis of the church of the Maniava Monastery. 1698—1705. Detail. The Lvov Museum of Ukrainian Art
199. J. Rutkowicz: *Christ Appearing to Mary Magdalene*. Icon from the iconostasis in the church at Volitsa Derevlanskaya Village. 1680. The Lvov Museum of Ukrainian Art
200. J. Brodlakowicz: *The Archangel Michael*. Icon. 17th century. The Uzhgorod Picture Gallery
201. *The Intercession of the Virgin* with the portrait of Bogdan Khmelnytsky. Icon from Dashki Village, Kiev Region. Second half of the 17th century. The Ukrainian Museum of Fine Arts, Kiev
202. *The Intercession of the Virgin*. Detail from the icon from Sulimovka Village. Mid-18th century. The Ukrainian Museum of Fine Arts, Kiev
203. *The Crucifixion*. Icon from Piriatin, Poltava Region. Late 17th century. The Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
204. *Portrait of Ulyana Apostol as St Juliana*. Icon from the iconostasis of the Transfiguration Church at Bolshiye Sorochintsy Village, Poltava Region. 1732
205. *The Holy Women*. Icon from the church in Konotop. Mid-18th century. The Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
206. *The Holy Women*. Icon from the church in Konotop. Mid-18th century. The Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
207. A. Lanizki (?): *Portrait of Anastasia Krasowska*. Oil on tinplate. 18th century. The Lvov History Museum

208. Unknown painter: *Portrait of Daniila Efremovich*. Oil on canvas. 1752. The Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
209. Unknown painter: *Portrait of V. Gamaliya*. Oil on canvas. 1760s. The Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
210. Painter Samuil: *Portrait of D. Dolgorukov*. Oil on canvas. 1759. The Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
211. Master Fiodor: *Christ Visiting Martha and Mary*. 1697. Kiev. Woodcut from the Book of Gospels
212. L. Tarasevich: *Nestor the Chronicler*. The Paterikon of the Kiev-Crypt Monastery. 1702. Copper engraving
213. L. Tarasevich. Frontispiece with allegory on taking the town of Azov from the Paterikon of the Kiev-Crypt Monastery. Kiev. 1702. Copper engraving
214. N. Zubritsky: *The Town of Pochayev Sieged by the Turks*. Etching. 1704
215. N. Zubritsky: *Four Riders*. Scene from Apocalypse. Woodcut from the Book of Gospels. 1717. Chernigov
216. I. Gochemsky: *Christ*. Copper engraving from Prayer-book. 1741. Pochayev
217. A. Kazachkovsky: *Perishing of Pharaoh's Army*. Copper engraving from Kievan Psalter. 1728. Kiev
218. G. Levitsky: *Thesis in Honour of Rafail Zaborowski*. Detail from copper engraving. 1739
219. St George Church at David Settlement. 1724
220. Church of the Archangel Michael at Rubel Village. 1796
221. St Sophia Cathedral in Polotsk. Façade seen from the Zapadnaya Dvina side. After reconstruction in mid-18th century
- 222, 223. Rotunda Church of the Nativity of the Virgin in Chchersk. 1787. General view and ground plan
224. G. Sacco. K. Spampani and J. Gabriel. Palace at Shchorsy. 1770—75/6. Engraved after N. Orda's water-colour
225. Palace at Shchorsy. Main façade. Re-constructed
226. N. Lvov. St Joseph Cathedral in Mogiliov. 1781—98. Northern façade
227. Radziwill Castle in Nesvizh. 16th — 18th centuries
228. J. Becker. Palace at Ruzhany. 1788. The preserved central section as seen through main gate
229. Palace of the Rumiantsev-Paskevich in Gomel. 1794—1805. Grand hall
230. Palace of Tiesenhaus at Postavy. Second half of the 18th — early 19th century
231. House of Butrimovich in Pinsk. Side portico. 1794
232. Dwelling houses at Postavy. Late 18th — early 19th century
233. Little chapel at Slonim. 18th century
234. Jesuit Catholic Church in Grodno. 1704—35. Interior
235. *The Fountain of Life*. Icon. 18th century. The Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
236. P. Ignatovich (?). Painted decoration in the Trinity Church of the Apostle Mark Monastery in Vitebsk. Early 18th century
237. *The Virgin Hodigitria*. 18th century icon. The Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
238. A. Glovatsky and others. Painted decoration in St Stanislaw Catholic Church in Mogiliov (presently the building of the Regional Archive). 1767
239. *The Archangel Michael*. Icon from SS Boris and Gleb Church in Mogiliov. Second half of the 18th century. The Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
240. S. Goncharova: *Portrait of Landowner Piora*. Oil on canvas. Late 18th century. The History Museum, Moscow
241. Unknown painter: *Portrait of George Konisski*. Oil on canvas. From SS Boris and Gleb Church in Mogiliov. 18th century. The Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
242. Unknown master: *The Virgin with Interceders*. Wooden sculpture from the *Crucifixion* composition. Mid-18th century. The Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
243. Unknown painter: *The Apostle Paul* from the church at Negnevichi Village, formerly in Novogrudsk Province. Mid-18th century. The Byelorussian Art Museum. Minsk
244. V. Voshchanka: *The Entombment*. Engraving on canvas. 1708. The History Museum, Moscow
245. Royal Doors, hay-weaved. 18th century. Detail. The Byelorussian Art Museum, Minsk
246. G. Leibovich: *Portrait of W. Radziwill*. Copper engraving. 18th century
247. Mirror. Faceted glass with engraving. Mid-18th century. Muzeum Narodowe, Warsaw
248. Silk-woven belt. 18th century. The History Museum, Moscow
249. I. Zaor. SS Peter and Paul Church in Vilnius. 1668—76

250. Missionary church in Vilnius. 1750—56
251. Church of St John in Vilnius. Main façade. Re-constructed between 1737—48
252. Church in Telšiai. 1762—65. Interior
253. I. Pola. Façade of the monastery church in Vilnius. 1728—44
254. Dominican church at Liškiava. 1704—41
255. Architectural complex of the monastery at Požaislis. 1667—1712. General plan
256. Architectural complex of the monastery at Požaislis. 1667—1712
257. Palace of the Sapieha in Vilnius. 1691—94. Drawing
258. Dwelling house at Bilunaj Village, Rasejnsky Region. Second half of the 18th century.
259. J. Matekeris. Kaunas Town Hall. 1771—75
260. General view of the Jesuit church (re-constructed in 1735) and the Town Hall in Kaunas
261. L. Stuoka-Guciavičius. Minster in Vilnius. 1777—1801. Interior
262. L. Stuoka-Guciavičius. Minster in Vilnius. 1777—1801. Re-constructed
263. M. Knackfuss. Dwelling house at the Paježeriaj Estate, Vilkaivišsky Region. 1795 — early 19th century
264. L. Stuoka-Guciavičius. Dwelling house at Rokiškis. 18th century
265. P. Perti and M. Zaliavičius: *Mary Magdalene*. Sculpture in the interior of SS Peter and Paul Church in Vilnius. 1677—81
266. P. Perti and M. Zaliavičius: *Giving Alms*. Sculpture on the archivolt in SS Peter and Paul Church. 1677—81
267. Corbel in SS Peter and Paul Church in Vilnius. 1677—81
268. Plafond in St Augustin Chapel of SS Peter and Paul Church. Late 17th century
269. J. Merli, P. Perti and M. Žaliavičius. Reliefs in the church of the Požaislis architectural complex. 1676—1794
270. J. Glaubitz. St Catherine Church in Vilnius. 1741—46
271. 16-altar composition in the Dominican church in Vilnius. 1753—60
272. T. Rigi: *Offering of Noah*. 18th century tympanus. The Vilnius Art Gallery (formerly the Vilnius Minster)
273. T. Rigi: *St Luke Evangelist*. 18th centry. The Vilnius Art Gallery (formerly the Vilnius Minster)
274. Unknown master: *Portrait of Dr. A. Freitag*. Wood. 17th century. The Čiurlionis Art Museum, Kaunas
275. M. Palloni: *Romualdas' Dream*. Painted decoration in the church of the Požaislis Monastery. Second half of the 17th century
276. J. Janavičius. Painted decoration in the church at Rikantaj Village, Trakaj Region. 1668
277. P. Smugliavičius: *Lithuanian Peasants*. Late 18th — early 19th century. The Art Museum of the Lithuanian SSR, Vilnius
278. M. Palloni: *Portrait of Kristup Patz, Chancellor of Grand Duchy of Lithuania*. Oil on canvas. C. 1670. The Čiurlionis Art Museum, Kaunas
279. P. Smugliavičius: *Portrait of Granovskaya*. Late 18th — early 19th century. Oil on canvas. The Art Museum of the Lithuanian SSR, Vilnius
280. A. Tarasievičius: Frontispiece in M. Obnorsky's book. 1683. The Art Museum of the Lithuanian SSR, Vilnius
281. Perli Brothers. Card. Second half of the 18th century. The P. Galaune Collection
282. P. Balcius-Balciavičius: *St Kazimir*. 1749. The Art Museum of the Lithuanian SSR, Vilnius
283. Forged iron cross in St John Church in Vilnius. 18th century
284. Coffin. 18th century. The Museum of Ethnography, Biržai
285. Tower of St Peter Church in Riga. 1690—1746. Re-constructed in 1973 after I. Vilberns scheme; designed in 1690 by R. Bindenšu
286. R. Bindenšu (stonemason G. Šmiessel, sculptor J. Šou). The lateral entrance of St Peter Church in Riga. 1692—94
287. House of Dannenstern in Riga. 1694—98
288. Church at Apriki. Late 16th — early 17th century. Renovated in 1710
289. Ch. Haberland. Church at Aluksne. 1781—88
290. Church at Apriki. 1710s—40s. Interior
291. Church at Usma. C. 1704. Interior. The Latvian Open-air Museum of Ethnography, Riga Region
292. J. Dorn (?). Church of the Trinity in Liepaja. 1742—58. Interior
293. F. B. Rastrelli. Palace at Rundale. 1736—40. Main entrance
294. F. B. Rastrelli. Palace at Rundale. Golden Hall. 1765—67
295. F. B. Rastrelli, J. Graff (sculptor). Palace at Rundale. White Hall. Detail from stucco décor. 1765—67

296. F. B. Rastrelli. Palace in Jelgava. Eastern façade. 1738—40
297. Church at Pasiene. Western façade. 1753—61
298. A. Paracco. St Louis Church at Kraslava. 1755—67
299. N. Sefrens the Younger. Altar in St Anna Church in Liepaja. Woodcarving. 1697
300. *Seraphim's head*. Detail from the organ in the Lestene Church. Woodcarving. 1704—09. The Rundale Palace-Museum
301. Cathedra from the Lestene Church. Woodcarving. 1704—09. The Rundale Palace-Museum
302. Figures of the Apostles in the Apriki Church. Woodcarving. 1710s
303. Figure of St Andrew from the Rucava Church. Woodcarving. 1680s. The History Museum of the Latvian SSR, Riga
304. Allegory of virtue from the Pieltene. Woodcarving. Second half of the 18th century. The History Museum of the Latvian SSR, Riga
305. Figure with a font from the church at Lenas. Woodcarving. Second half of the 18th century. The History Museum of the Latvian SSR, Riga
306. Figure of an Angel from the church at Svente. Woodcarving. 18th century. The History Museum of the Latvian SSR, Riga
307. Allegory of virtue from the church at Dundag. Woodcarving. 1766. The History Museum of the Latvian SSR, Riga
308. *The Last Supper*. Fragment from altar decoration in the church at Garsene. Woodcarving. 1793. The History Museum of the Latvian SSR, Riga
309. S. Feuerts (?): *Epitaph to J. Kocken von Grünblatt*. 1653. Detail. The Museum of Riga History and Navy
310. N. Rabin and D. von Zeitz: *Epitaph to Joachim Henning*. 1677. Detail. The Bauska Church
311. G. Brussen: *The Riga Haven*. Oil on canvas. 1776. The Museum of Riga History and Navy
312. A. Statins: *Portrait of a Man*. Oil on canvas. Late 18th century. The Art Museum of the Latvian SSR, Riga
313. F. Martini and K. Zukki. Sleeping-room plafond in the Rundale Palace. 1766
314. L. Schorer: *Portrait of Gustav von Simolin*. Oil on canvas. 1770. The Museum of Western-European Art of the Latvian SSR, Riga
315. F. Barisien: *Portrait of Duchess Dorothy of Kurland and her Daughters*. Oil on canvas. C. 1783. The Rundale Palace-Museum
316. Rode. Painted decoration on the vaults of the church at Apriki. 1740s
317. Painted decoration on a bench from the Kaldabrun church. Detail. 18th century. The Rundale Palace-Museum
318. *The Appearance of the Virgin*. Latgalian icon. Late 18th century. The Rundale Palace-Museum
319. J. Hotsch and Ch. Hildebrandt. Secrétaire. Mother-of-pearl marquetry. Detail. 1743—50. The Museum of Riga History and Navy
320. J. Eben. Silver mugs with relief representation of battle scenes. 1704—05. The Museum of Riga History and Navy
321. J. Eben. Relief on the lid of a silver mug
322. J. van der Capelle. Portal of a house in Narva. 1693
323. G. Teifel. Town Hall in Narva. 1671
324. House of A. Rosen in Tallinn, Pikk Street. 1670—74
325. N. Miquetti and M. Zemtsov. Kadriorg Palace and park in Tallinn. 1718. Ground plan by J. Bantelmann. C. 1800
326. N. Miquetti and M. Zemtsov. Kadriorg Palace in Tallinn. 1718. Garden façade
327. Throne Hall in Kadriorg Palace. C. 1723
328. Plafond of a hall in Kadriorg Palace. C. 1723
329. House of Peter the Great in Narva. 1704
330. Dwelling house in Tallinn, Uus Street. 1751
331. J. Hüterbock. St Elizabeth Church in Piarnu. 1744—47
332. P. Yegorov. St Catherine Church in Piarnu. 1764—68
333. J. Schultz. Saue Estate. C. 1780
334. Unknown painter. Grisaille decoration of the domed hall of the Hyreda Estate. Late 18th century
335. Dwelling house in Tallinn, Pikk Street. Late 18th century
336. J. Walter. Town Hall in Tartu. 1778—84
337. I. Zaklovsky: *Stone Bridge in Tartu*. 1775—84. Lithograph by G. Schlater. 1852
338. Ch. Haberland. Church at Valga. Late 18th century
339. E. Londitzer: *Portrait of Christian Stralborn*. 1687. The Estonian Art Museum, Tallinn
340. J. Acken: *Herodias with the Head of St John the Baptist*. Detail. Oil on canvas. 1667. Meeting Hall in the Tallinn Town Hall

341. E. Tiele: Male head once pillored at the City Hall Square. C. 1665. The Tallinn Municipal Museum
342. E. Tiele. Wooden frieze. 1667. Meeting Hall in the Tallinn City Hall
343. Ch. Ackermann. Altar of the Dom Cathedral in Tallinn. 1694—96
344. A. Millich: *Epitaph to Johann Hastfer*. Marble. 1676. The Dom Cathedral, Tallinn
345. Ch. Ackermann: Figure of the Apostle Peter in the altar of the Simuna church. 1684
346. I. Martos (?), G. Quarenghi: *Tomb of Admiral Samuel Greig*. Marble. After 1788. The Dom Cathedral, Tallinn
347. Ch. Ackermann. Cathedra of the Rapla church. 1700
348. Painted decoration of ceiling beams in a house situated in Niguliste Street, Tallinn First hall of the 18th century
- 349, 350. Chinaware produced at K. Fick's Manufactory in Tallinn. The Tallinn Municipal Museum
351. Church in the Rud Monastery. 1777
352. Church in the Rud Monastery. 1777. Ground plan
353. Bell tower of the church at Gorodishtia Village. 1781
354. Church at Vornicheny Village. Second half of the 18th century
355. *The Archangel Michael*. Icon. 18th century. The Art Museum of the Moldavian SSR, Kishiniov
356. *Church Feasts*. Section from the iconostasis of the Assumption Church in the Kapriyany Monastery. Detail. 18th century. The Art Museum of the Moldavian SSR, Kishiniov
357. Painter Konstantin: *The Trinity*. Engraving from *Octoych*. Printed in the Dragomirna Monastery. 1774. The Art Museum of the Moldavian SSR, Kishiniov
358. Iconostasis of the church at Senatovka Village. Woodcarving. Detail. 18th century. The Art Museum of the Moldavian SSR, Kishiniov
359. *Rezboi* rug. Late 18th century. The History and Ethnography Museum of the Moldavian SSR, Kishiniov
360. Unknown painter: *Portrait of Prince Alexander Archilovich*. Oil on canvas. 1696. The Art Museum of the Georgian SSR, Tbilisi
361. Unknown painter: *Portrait of King Vakhtang VI*. Oil on canvas. First half of the 18th century. The Djanashia Museum of the Georgian SSR, Tbilisi
362. Wooden cliché for the engraving showing King Vakhtang VI. 1709. The Art Museum of the Georgian SSR, Tbilisi
363. Unknown painter: *Portrait of King Vakhtang VI*. Miniature. 1702—24. The Art Museum of the Georgian SSR, Tbilisi
364. Unknown painter: *Portrait of Garsevan Chavchavadze*. Oil on canvas. Second half of the 18th century. The Art Museum of the Georgian SSR, Tbilisi
365. Unknown painter: *Portrait of Queen Daredjan*. Oil on canvas. Late 18th century. The Art Museum of the Georgian SSR, Tbilisi
366. Illustration to the *Parable Told by a Lioness*. Miniature from the illuminated manuscript *Kalila and Dimnah*. 18th century. The Leningrad Department of the USSR Academy of Sciences Institute of Oriental Studies
367. Chased icon showing St Savva, from Chkari. Gilded silver. 1780. The Art Museum of the Georgian SSR, Tbilisi
368. Ceiling beams of a peasant house. 18th century
369. *Dedabodzi* carved pillar. 18th century
370. A. Shulavreli. Barakoni Temple. 1753. Detail from eastern façade
371. I. Starov. Church of St Gregory the Illuminator in New Nakhichevan. 1783—1807
372. Caravansarai in Erzerum. 18th century. Interior of the main apartment
373. Bridge over the Kasakh River at Oshakan. 1706
374. Bell tower of St Hripsimé Church in Echmiadzin. 1790
375. Nagash Ovnatan: *King Tiridates, Ashkhen and Khosrau-adukht*. Detail from painted decoration of the Echmiadzin Cathedral. Tempera. Early 18th century. The Armenian Picture Gallery, Yerevan
376. Arutun Ovnatanian: *Coronation of the Virgin*. Oil on canvas. 18th century. The Armenian Picture Gallery, Yerevan
377. Arutun Ovnatanian (?): *The Virgin*. Right wing of the *Annunciation* diptych. Painted decoration in the Echmiadzin Cathedral. Oil on canvas. 18th century
378. Arutun Ovnatanian (?): *Adoration of the Magi*. Oil on canvas. 18th century. The Armenian Picture Gallery, Yerevan
379. O. Ovnatanian: *David Anakht (Invincible)*, well-known Armenian philosopher of the early medieval period. 18th century. The Echmiadzin Cathedral
380. Akop Ovnatanian the Elder (?): *Offering of Noah*. Oil on canvas. 18th century. The Armenian Picture Gallery, Yerevan
381. Akop Ovnatanian the Elder (?): *Offering of Abraham*. Oil on canvas. 18th century. The Armenian Picture Gallery, Yerevan
382. Unknown painter: *Catholikos Aristakes*. Oil on canvas. 18th century. The Armenian Picture Gallery, Yerevan

383. Unknown painter: *The Virgin and the Child, SS Gregory the Illuminator, John the Baptist and Twelve Apostles*. Oil on canvas. 18th century. The Armenian Picture Gallery. Yerevan
 384. Unknown painter: *The Virgin with the Apostles Peter and Paul*. Oil on canvas. 18th century. The Armenian Picture Gallery, Yerevan
 385. Unknown painter: *Portrait of a Young Woman and her Son*. Oil on canvas. 18th century. The Armenian Picture Gallery, Yerevan
 386. Cover for the Book of Gospels. Silver. 18th century. Matenadaran, Yerevan
 387. Church curtain. Printed cloth. 18th century. The Museum of Oriental Art, Moscow
 388. Embroidered towel. 18th century. The Echmiadzin Cathedral
 389. Towel with folk embroidery. 18th century. The Museum of Folk Art, Yerevan
 390. S. Gmelin: *View of Baku*. Pen. 1769
 391. 1—2. Domed house at Gandja (presently Kirovobad). Cross-section and façade; 3. House at Djary Village. Façade; 4. House at Upper Akulisy Village, Nakhichevan ASSR. Façade. 18th century
 392. Imam-zadeh Mausoleum in Nakhichevan. 18th century
 393. Palace of Sheki Khans in Sheki (Nukha). Second-floor hall. 18th — early 19th century
 394. Palace of Sheki Khans in Sheki (Nukha). Third-floor hall. 18th — early 19th century
 395. Painted decoration showing a young girl in Shekikhanovs' house in Sheki (presently Nukha). 18th century
 396. Rug from Surakhany Village. C. 1800. Private collection, the German Federative Republic
 397. *Damgaly* rug from Kazakh. 18th century. Private collection, the German Federative Republic
 398. Pileless rug from Karabakh. 18th century. Detail. The Kiev Museum of Western European and Oriental Art
 399. Cap from Shusha, embroidered in chain-stitch. 18th century. The Mustafayev Art Museum of the Azerbaidjanian SSR, Baku
 400. Copper bowl from Lagich. 18th century. The Museum of Azerbaidjanian Rugs and Decorative-Applied Art, Baku
 401. Carved chest from Nakhichevan. 18th century. The Mustafayev Art Museum of the Azerbaidjanian SSR, Baku
 402. Copper pitcher from Gandja. 18th century. The Mustafayev Art Museum of the Azerbaidjanian SSR, Baku
 403. Tombstone from Kuba. 1795
 404. Trade *chorsu* dome at Shakhriyabz. 18th century. Cross-section and ground plan
 405. Trade *chorsu* dome in Samarkand. 18th century. Ground plan
 406. Khodjamny Kabry Mausoleum in Namangan. 1750s. Corner pillar
 407. Towers of the encircling wall of the Zulkarnain Mausoleum at Margilan. 1721—22
 408. Kaftarlique Cemetery at Margilan. 18th century
 409. Mosque-Medreseh at Khanki. 18th century. Ground plan
 410. Door of Mir Medreseh in Kokand. 18th century. Decoration
 411. Capital of a pillar from the *aiwan* of Khanaka Mosque at Margilan. 1790
 412. Mosque of Beneu necropol on Mangyshlak. Early 18th century
 413. Tombstone. Kamyspay necropol on Mangyshlak. Late 18th century
 414. *Osmolduk* rug. 18th century. The Museum of Oriental Art, Moscow
 415. *Gilem* Tekin rug. Late 18th century. Detail. The Hermitage, Leningrad
 416. Copper vessel from Bokhara. 18th century. The Art Museum of the Uzbek SSR, Tashkent
 417. Miniature *Jusuph and Zuleikha Going into the Gardens*. Darvaz. 1797—98. The Hermitage, Leningrad
- On the jacket: F. Rokotov. Portrait of a Man in a Cocked Hat. Early 1770s. The Tretyakov Gallery, Moscow

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЗОДЧИХ, ЖИВОПИСЦЕВ, ГРАФИКОВ, СКУЛЬПТОРОВ И МАСТЕРОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

- Аббаскули Устад (Уста Абас Кули). Конец XVIII в. **406**
- Абдин Зейнал Ходжа. XVIII в. **406**
- Абхази Николай. Вторая половина XVIII — начало XIX в. **374**
- Аврамов Михаил Петрович. 1681—1752. **427**
- Адольский (Одольский) Иван Большой (Николаевич ?). Ум. не ранее 1750. **428**
- Акен Иоганн. Ум. 1689. **346, 347**
- Акерман Христьян. Ум. после 1710. **348, 349, 351, 353, 355**
- Акимов Иван Акимович. 1754—1814. **103**
- Алексеев Федор Яковлевич. Род. между 1753 и 1755 — ум. 1824. **71, 100, 104**
- Аллегрен Христофор Габриэль. 1710—1795. **117, 134, 135**
- Альтомонте Мартино. 1657—1745. **204**
- Ананьин Яков Ананьевич. Вторая половина XVIII в. **47**
- Ангилейко Федор. Начало XVIII в. **246**
- Андрей. XVIII в. **252**
- Андре Дитрих Ернст (прозв. Куронус). 1680—1727. **324**
- Антропов Алексей Петрович. 1716—1795. **12, 78—80, 83, 84, 87, 92, 95, 104, 219, 429**
- Аппельбаум К. Вторая половина XVIII в. **316**
- Аргунов Иван Петрович. Род. 1729 (или 1727) — ум. 1802. **80, 81, 83, 84, 87, 88, 102, 200, 219**
- Аргунов Николай Иванович. Род. 1771 — ум. после 1829. **97, 102**
- Баженов Василий Иванович. Род. 1737 (по другим данным в 1732 или 1748) — ум. 1799. **14, 18, 38, 39, 46—50, 52, 53, 55, 56, 59—61, 70, 427, 428**
- Балцюс-Бальцявичюс Пранцишкус Вацловас. Середина XVIII в. **280, 286**
- Бантельманн Иоханн Фридрих Людвиг. 1774—1842. **333**
- Баптист Иоганн (Иван). Конец XVII — середина XVIII в. **166**
- Баранцевич Михаил. XVIII в. **250**
- Баратбай. XVIII в. **426**
- Баризьен (Паризиен) Фридрих Хартман. 1724—1796. **319, 326, 351**
- Бароцци Джакомо, см. Виньола
- Барсук Иосиф. XVIII — начало XIX в. **250**
- Барсук Томаш. XVIII — начало XIX в. **250**
- Бартолоцци Франческо. Род. 1725 (или 1727, 1730) — ум. 1815. **71**
- Беккер Ян. Вторая половина XVIII в. **233, 234**
- Белингас И. Е. Середина XVIII в. **280**
- Белявский Евстахий (Билавский Остап). 1740—1804. **219**
- Бельский Алексей Иванович. 1730—1796. **80**
- Бельский Ефим Иванович. Ок. 1730—1778. **80**
- Бельский Иван Иванович. 1719—1799. **80**
- Бельский Михаил Иванович. 1753—1794. **96, 102**
- Берген Хейнрих фон. Начало XVIII в. **354**
- Бернини Лоренцо. 1598—1680. **43, 128**
- Берснев Иван Архипович. 1762—1789. **428**
- Бибиена-Галли Карло. 1725—1787. **78**
- Бинденшу Руперт. 1645—1698. **290—293, 316**
- Бланк Иван Яковлевич. Первая половина XVIII в. **46**
- Бланк Карл Иванович. 1728—1795. **34, 36, 38, 47, 147**
- Блейк Вильям. 1757—1827. **70**
- Бликлант Ян (Иоганн). Начало XVIII в. **63**
- Бове Осип (Иосиф) Иванович. 1784—1834. **50**
- Богомоллов Петр. Середина XVIII в. **103**
- Боков Иван. Вторая половина XVII в. **362**
- Боонен Арнольд. 1669—1729. **76**
- Боровиковский Владимир Лукич. 1757—1825. **15, 70, 101, 104, 105—108, 204, 216, 217, 229, 429**
- Боровик Лука Иванович. Ум. 1775. **216**
- Бортницкий Р. С. Середина XVIII в. **204**
- Брай И. де. Вторая половина XVII в. **204**
- Браунштейн Иоганн Фридрих. Начало XVIII в. **24, 135**
- Бренна Винченцо (Викентий Францевич). 1740-е гг. — 1819. **114**
- Бродлакович (Вишенский, Мукачевский) Илья (Илля). Середина XVII в. **204, 209**
- Бройтельтас И. XVII в. **288**
- Броце Иоханн Кристоф. 1742—1823. **351, 354**
- Бруссен Г. Вторая половина XVIII в. **314, 322**
- Буатт Шарль. Конец XVII — начало XVIII в. **78**
- Бунин Леонтий. Ум. после 1714. **60, 61**
- Бушардон Эдм. 1698—1762. **132**
- Буше Франсуа. 1703—1770. **132**
- Бюттер Георг. XVIII в. **351**
- Валериани Джузеппе. 1708—1762. **80, 95**
- Валлен-Деламот Жан Батист Мишель. 1729—1800. **15, 35, 42, 45, 46, 184, 185, 204**
- Вальтер Дитрих (Даниель). Ум. ок. 1700. **292**
- Вальтер Иоханн Хенрих Бартоломеус. Вторая половина XVIII в. **343, 345, 356**
- Вараксин Владимир Николаевич. Род. 1901. **431**
- Вассэ Луи Клод. 1716—1772. **117**
- Ведекинд (Вейдекинд) Иоханнес Хайнрих (Иоганн Генрих). 1674—1736. **351**
- Величка М. Вторая половина XVIII в. **254**
- Велли (Вельи, Девелъи) Жан Луи де. 1730—1804. **65, 69, 70, 429**
- Вельте Георг. Вторая половина XVIII в. **351**
- Венецианов Алексей Гаврилович. 1780—1847. **71**
- Веретенников Матвей Яковлевич. Конец XVIII в. **151**
- Верещагин Н. XVIII в. **143**
- Вернер У. А. Вторая половина XVIII в. **356**
- Веселович Фома. Конец XVII в. **217**
- Вестерфельд Авраам (Абрахам) ван. Ум. 1692. **279**
- Вигант К. Вторая половина XVII в. **293**
- Виже-Лебрен Мари Луиз Элизабет. 1755—1842. **102**
- Вилацас Лауринас. Вторая половина XVII в. **279**
- Вильберн, см. Вюльберн

- Виноградов Дмитрий Иванович. Род. ок. 1720 — ум. 1758. 145, 149
- Виноградов Ефим Григорьевич. 1725—1768. 67
- Виньола (Джакомо Бароцци). 1507—1573. 22
- Вирикс Иероним. 1553 (?) — 1619. 215
- Витали Иван Петрович. 1794—1855. 112
- Вишняков Иван Яковлевич. Род. 1699 — ум. 1761 (или после 1761). 12, 77, 80, 83
- Внуков Еким (Аким, Яким) Терентьевич. Род. 1723. 18, 67
- Волинский П. И. Середина XVIII в. 204
- Волох Петр. 1699—1768. 191
- Вольшейдас (Вольшейд, Вальцет) Микалоюс (Николай). 1645—1676. 266
- Воронихин Андрей Никифорович. Род. 1759 (или 1760) — ум. 1814. 59, 114, 151
- Вошанка (Вошчанка) Василий Максимович. Конец XVII — первая половина XVIII в. 246, 248
- Вошанка (Вошчанка) Максим Ярмолинч. Ум. 1708. 246
- Вуаль Жан Луи. Род. 1744 — ум. после 1803. 102, 106, 429
- Вьен Жозеф Мария. 1716—1819. 88
- Вюльберн Генрих. Первая половина XVIII в. 290, 337, 431
- Габриэль Якуб (Жак Анж). 1698—1782. 230, 231
- Галик Алимпий. Род. ок. 1685 (или 1703) — ум. 1763. 191, 200, 430
- Галли Джованни Мария. Вторая половина XVII в. 265
- Галятковский Иоанникий. XVII в. 222
- Галяховский (Галаховский) Даниил (Данило). 1674—1709. 202, 223
- Гамбар (Карабаги Уста Гамбар). Род. 1855 (или 1830) — ум. 1905. 406
- Гамбс Генрих. Конец XVIII — первая половина XIX в. 152
- Гаспари Пьетро Джованни. 1720—1785. 104
- Гейден П. Первая половина XVIII в. 36
- Гейнсборо Томас. 1727—1788. 429
- Гейст. Конец XVII в. 330
- Генекен Г. Вторая половина XVII в. 293
- Генк И. Середина XVIII в. 327
- Геннеруп Т. Середина — вторая половина XVIII в. 327
- Герасимов Дмитрий Федорович. 1739—1784. 69
- Гербель Николай Фридрихович (Федорович). Ум. 1724. 19, 22
- Герке Иокубас. XVII в. 288
- Герольд (Херольд) Иоханн Георг. Конец XVII в. 292
- Гётке Конрадес. Вторая половина XVII в. 279
- Гзелль Георг. 1673—1740. 87, 429
- Гзелль Доротея Мария Генриэтта. 1678—1743. 429
- Гильдебрандт Г. Середина XVIII в. 323, 327
- Глаубиц (Глаубитц) Иоганн (Ян) Кристоф. Род. ок. 1700 — ум. 1767. 228, 229, 254, 261, 275
- Гловацкий Антоний. Вторая половина XVIII — начало XIX в. 243, 244
- Гловацкий (Головацкий) Яков Игнатович. Род. 1735 — ум. после 70-х гг. XVIII в. 218
- Гмелин Самуил Готлиб. 1745—1774. 400, 409
- Гоар. Конец XVII в. 397
- Головачевский Кирилл Иванович. 1735—1823. 88, 204, 219
- Голубков Игнат. Конец XVII — начало XVIII в. 245
- Гонзага (Гонзаго) Пьетро ди Готтардо. 1751—1831. 103, 104
- Гончарова Софья (Зося). Конец XVIII в. 244, 245
- Гордеев Федор Гордеевич. 1744—1810. 120, 121, 127—130, 132, 133, 429
- Гоферис П. Середина XVIII в. 256
- Гофман Готфрид. Вторая половина XVIII в. 183, 184
- Гоч И. Середина XVIII в. 323, 327
- Гочемский (Гошемский) Адам. Вторая половина XVIII в. 223
- Гочемский (Гошемский) Иосиф. Середина XVIII в. 220, 223
- Градицци Пиетро. Ум. 1780. 80
- Графф И. М. Вторая половина XVIII в. 300, 311, 337, 351
- Греков Алексей. Род. 1726 — ум. ок. 1766. 67
- Гречик. Степан. Середина XVIII в. 431
- Григорий. Вторая половина XVIII в. 362
- Григорович-Барский Иван Григорьевич. 1713—1785. 176, 178, 179, 185
- Гриммель Элиас Иоганн. Ум. 1758. 63, 65
- Гринцявичус Людвикас. 1717—1783. 254
- Гроот Георг Кристоф. 1716—1749. 65, 80, 84
- Гроот Иоганн Фридрих. 1717—1801. 103
- Грубер Габриэль. 1753—1805. 247
- Грюнберг И. Конец XVII — начало XVIII в. 327
- Гудон Жан Антуан. 1741—1828. 429
- Гутковский. XVIII в. 250
- Гуцявичус, см. Стуока-Гуцявичус
- Гютербок Х. Середина XVIII в. 337, 338
- Давид Жак Луи. 1748—1825. 88, 429
- Даманский А. Середина XVIII в. 247
- Дебель М. XVII в. 307
- Девильи, см. Велли де
- Деволан Ф. П. Вторая половина XVIII в. 184
- Дей Х. Первая половина XVIII в. 327
- Деламарш И. XVII в. 288
- Деламот, см. Валлен-Деламот
- Дехант Г. Конец XVII — начало XVIII в. 327
- Джафар Мирза. Конец XIX — начало XX в. 406
- Долинский Лука. Род. 1745 (или 1750) — ум. 1824. 204, 219
- Дорн Иоганн Кристоф. Род. 1671 — ум. до 1742. 297, 300
- Дорш И. Вторая половина XVIII в. 327
- Дрождин (Дрожжин) Петр Семенович. 1745—1805. 102
- Дубицкий. XVIII в. 250
- Дункер Иоганн Франц. XVIII в. 114, 146
- Дуненау. XVIII в. 252
- Евлашев Алексей Петрович. 1706—1760. 34, 36, 38
- Егоров Петр. Вторая половина XVIII в. 337, 339, 427
- Еготов Иван Васильевич. 1756—1814. 51, 52, 54, 428
- Ельскис Каролис. Упоминается с 1779. Ум. 1825. 302
- Ензен (Енсен) Северин. Род. 1723 — ум. после 1809. 302

Ерменев Иван Алексеевич. Род. 1746 (или 1748) — ум. после 1797 (или 1804). **68, 70, 71, 103, 428**

Ерочкин Петр Михайлович. Род. ок. 1698 — ум. 1740. **28, 30, 34**

Жанто-сын. Вторая половина XVIII в. **70**

Жебраускас (Жебровски) Томас. Середина XVIII в. **256**

Жеребцов Иван. 1724 — конец 80-х гг. XVIII в. **34, 36**

Жилле Никола Франсуа. 1709—1791. **117, 118, 129, 132, 134, 429**

Жирандон Франсуа. 1628—1715. **114**

Жюльен П. 1746—1822. **132**

Жялявичюс Миколас. Вторая половина XVII в. **265, 266, 270, 271**

Заборскас Петрас. Ум. 1665. **287**

Завадовский Иван. Середина XVIII в. **191**

Заделер Иоганн. XVIII в. **430**

Закловский И. Вторая половина XVIII в. **344, 345**

Замараев Гавриил Тихонович. 1758—1823. **122, 127, 129**

Заор Ионас. Вторая половина XVII в. **254, 255**

Зарудный Иван Петрович. Ум. 1727. **13, 18, 108, 109, 166, 336, 355**

Захаров Михаил. Ум. 1739. **83**

Зеге фон Лауренберг С. Вторая половина XVIII в. **292**

Зейнал-Абдин Ходжа, см. Абдин Зейнал Ходжа

Земцов Михаил Григорьевич. 1688—1743. **18, 19, 22, 23, 28, 30, 32, 34, 36, 109, 117, 333, 334**

Зигфриден И. Ц. Вторая половина XVIII в. **345**

Зимины (братья) Василий и Михаил. Середина XVIII в. **117**

Зиновьев Георгий Терентьевич. Конец XVII в. **87, 209**

Зубов Алексей Федорович. Род. 1682 (или 1683) — ум. после 1749. **62—65, 95**

Зубов Иван Федорович. Род. 1675 (или 1677) — ум. 1744. **63, 64**

Зубрицкий (Зубржицкий) Никодим. 1688—1724. **218, 219, 222, 223**

Зяблов А. Вторая половина XVIII в. **92**

Иван сын Сергеев. XVIII в. **431**

Иванов Архип Матвеевич. 1749—1826. **71, 427**

Иванов В. Середина XVIII в. **117**

Иванов Дмитрий. Вторая половина XVII — начало XVIII в. **17**

Иванов Михаил Матвеевич. 1748—1823. **69, 71**

Игнатий. Середина XVIII в. **200**

Игнатович Павел. Начало XVIII в. **241, 431**

Илия. Середина XVII в. **222, 223**

Иоанн. Середина XVIII в. **200**

Иоахим Б. Вторая половина XVIII в. **293**

Казаков Матвей Федорович. 1738—1812. **14, 40, 41, 48—50, 52—54, 57, 58, 60, 71, 151, 428**

Казаков Родион Родионович. 1755—1803. **50, 54**

Казанова Франческо. 1727—1802. **104**

Калиновский Лаврентий. Вторая половина XVIII в. **200**

Камеженков (Комяженков) Ермолай Дементьевич. 1760—1818. **102**

Камерон Чарльз. 30-е гг. XVIII в.— 1812. **45, 46, 53, 58, 59, 61, 133, 151, 155, 185, 204**

Каналетто (собств. Канале) Джованни Антонио. 1697—1768. **104**

Капелле Якоб ван дер. Конец XVII в. **330**

Каравакк Луи. 1684—1754. **78, 83**

Каренга Ксаверий (Ксаверас). Род. ок. 1730 — ум. 1800. **280**

Карновский Михаил Дмитриевич. Конец XVII — начало XVIII в. **63, 222**

Касперас Томас. Первая половина XVII в. **256**

Кассель Рихард. Начало XVIII в. **351**

Каффиери Жан Жак. 1725—1792. **429**

Качалов Григорий Аникеевич. 1711—1761. **67**

Качар Игнат. Конец XVII — начало XVIII в. **245**

Кваренги (Гваренги, Куаренги) Джакомо. 1744—1817. **15, 47, 53, 54, 58, 59, 151, 156, 185, 204, 350, 355, 428, 430**

Квасов Андрей Васильевич. Ум. 1772. **32, 34, 176, 178**

Кельн Г. Конец XVII — начало XVIII в. **327**

Кестнер И. Вторая половина XVIII в. **153, 155**

Кжчёнас К. XVII в. **279**

Киавери (Кьявери) Гаэтано. 1689—1770. **19, 22, 256**

Килиан Бартоломеус. 1630—1696. **222**

Килиан Вольфганг. 1581—1662. **222**

Килиан Лукас. 1579—1637. **222**

Киндлер Х. Конец XVII — начало XVIII в. **330**

Кирсанов Алексей. Вторая половина XVIII в. **154**

Клаус Карл. XVIII в. **351**

Клаус Людвиг Михаэл. 1724—1773. **351**

Климович Михаил. XVIII в. **241**

Кнакфус Мартин. 1742—1821. **262, 268**

Кнёбель Иоганн Фридрих. 1724—1792. **231**

Ковнир Степан Демьянович. 1695—1786. **172, 176**

Кодельский Иван. Середина XVIII в. **200**

Козачковский Аверкий Симонович. Первая половина XVIII в. **220, 223**

Козлов Гавриил Игнатьевич. 1738—1791. **87, 429**

Козлов Назар. Вторая половина XVIII в. **154**

Козловский Михаил Иванович. 1753—1802. **14, 70, 71, 123—127, 129—135, 430**

Кокоринов Александр Филиппович. 1726—1772. **35, 45, 46, 95, 429**

Колло Мари Анн. 1748—1821. **124**

Колопка П. Вторая половина XVIII в. **356**

Колпаков Николай Яковлевич. 1740—1771. **69**

Кондзелевич Иов. Род. 1667 — ум. ок. 1740. **202, 206, 209**

Конрад Христофор. Конец XVII — начало XVIII в. **17**

Константин. XVIII в. **252**

Константиш. Вторая половина XVIII в. **361, 362**

Кочило. XVIII в. **250**

Коробов Иван Кузьмич. Род. 1700 (или 1701) — ум. 1747. **28, 30**

Коссинский Б. Середина XVIII в. **229**

Кранхальс Я. Вторая половина XVIII в. **356**

Краузе И. В. 1757—1828. **351, 354**

Круземан И. Конец XVIII в. **327**

Купер Сэмюэль. 1609—1672. **428**

Кютнер С. Конец XVIII — начало XIX в. **327**

Лагрене Старший Луи Жан Франсуа. 1724—1805. **87, 95**

Лампи Иоганн Батист. 1751—1830. **102, 106, 107**

Ламуре Иохан Фридрих. 1728—1797. **327**

Ланге Х. Начало XVIII в. **327**

Лауренберг. см. Зеге фон Лауренберг С.

Леаци Степанос. Род. 1609 — ум. 1689 (или 1687). **384, 432**

Леблон Жан Батист Александр. 1679—1719. **14, 20, 22, 24, 112, 135, 144, 333**

Левицкий Дмитрий Григорьевич. 1735—1822. **14, 90—96, 98, 100, 102, 106, 107, 108, 122, 200—222, 429**

Левицкий-Нос Григорий. 1697—1769. **223, 224**

Легран Николай Николаевич. Род. 1738 (или 1741) — ум. 1799 (?). **47**

Лейбович Гершко. 1700—1770. **246, 247, 280**

Ле-Лоррен Луи Жозеф. 1715—1759. **429**

Лемуан Жан Батист. 1681—1731. **429**

Лепренс Жан Батист. 1734—1781. **70, 429**

Линден Георгий (Юрген). Вторая половина XVII в. **327**

Литвинкявичюс И. XVII в. **285**

Лойко. XVIII в. **250**

Ломоносов Михаил Васильевич. 1711—1765. **9, 12, 65, 82, 84, 96, 103, 114, 117, 118, 122, 149, 427, 429**

Лондицер Эрнст Вильгельм. 1655—1697. **346**

Лосенко Антон Павлович. 1737—1773. **66, 67, 69, 70, 84, 85, 88, 92, 103, 104, 428—431**

Львов Николай Александрович. 1751—1803. **54, 72, 106, 229, 231, 428—430**

Лютницкий. Вторая половина XVIII в. **252**

Ляпин И. XVIII в. **150, 152**

Ляницкий Александр. Конец XVII — начало XVIII в. **212, 217**

Мажарский Ян (Ованес). Середина XVIII в. **248, 397**

Мажарский Леон. Вторая половина XVIII в. **247, 397**

Мазуркевич Бенедикт. Середина XVIII в. **204**

Майгис Станиславас. Вторая половина XVIII в. **258**

Майер Иозеф. Середина XVIII в. **204**

Майнерт (Мейнерт) Кристоф. Первая половина XVIII в. **292**

Макарий. Вторая половина XVIII в. **361**

Марквард М. Конец XVII — начало XVIII в. **306, 307**

Маркевич Алексей. Начало XVIII в. **245**

Маркова Анастасия. XVIII в. **252**

Мартенс. Вторая половина XVII — начало XVIII в. **306, 310**

Мартини Франческо. Середина XVIII в. **317, 324**

Мартиянович Василий. Середина XVIII в. **191**

Мартос Иван Петрович. Род. 1752 (или 1754) — ум. 1835. **59, 350, 355**

Матвеев Андрей Матвеевич. 1701—1739. **12, 74—76, 78, 80, 96**

Матекерис Йонас. Вторая половина XVIII в. **262, 264**

Маттарнови Георг Иоганн (Егор или Иван Степанович). Ум. 1719. **19, 22**

Махаев Михаил Иванович. Род. 1718 (или между 1718 и 1730) — ум. 1770. **18, 65, 104, 428**

Маяцкий Семен. Вторая половина XVIII в. **200**

Мейер И. Э. Вторая половина XVIII в. **316**

Меретин (Мердер) Бернард. Ум. 1759. **176, 179—182, 188**

Мерли Иоаннес (Джованни). Вторая половина XVII в. **266, 274**

Месхишвили Григорий. Конец XVII — первая половина XVIII в. **366**

Микеланджело Буонарроти. 1475—1564. **129, 132, 387**

Микетти Николо. Ум. 1752. **24, 109, 112, 135, 333, 334**

Миллих Николас. Вторая половина XVII в. **330, 350**

Мири Сильвестр де. Род. 1700 — ум. между 1788 и 1793. **278**

Миропольский Леонтий Семенович. 1749 (?) — 1819 (?). **102**

Мичурин Иван Федорович. 1700—1763. **17, 28, 31, 34, 36**

Михаельсон Андреас. Середина XVII в. **346**

Млуимов В. Первая половина XVIII в. **117**

Мнацаканян Рипсиме. XVIII в. **398**

Могилевец Иван. Конец XVII — начало XVIII в. **245**

Моор И. Вторая половина XVIII в. **345**

Моор Карел де. 1656—1738. **76**

Мордвинов Иван Александрович. 1700—1734. **28, 34**

Моретти Джованни Батиста. Ум. после 1776. **104**

Моро Жан Мишель (Моро Младший). 1741—1814. **429**

Муסיкийский Григорий Семенович. Род. 1670/71 — ум. после 1739. **78**

Мухаммед Ибрагим сын Абдураима. Середина XVIII в. **418**

Наджафкули. Начало XVIII в. **411**

Назаров Елезвой (Елевзой, Елизвой) Семенович. 1747—1822. **54, 55, 428**

Нартов Андрей Константинович. 1693—1756. **114, 427**

Наттье Жан Марк. 1685—1766. **69**

Недильский Григорий. XVII в. **190**

Неелов Василий Иванович. 1721/22—1782. **60, 61**

Неелов Илья Васильевич. 1745—1793. **60**

Неелов Петр Васильевич. 1744—1848. **176**

Неминуций В. Вторая половина. XVIII в. **200**

Никитин Иван Никитич. Род. ок. 1685 (или 1686) — ум. не ранее 1742. **11, 13, 72, 73, 75, 76, 78, 80, 96, 428**

Никитин Петр Романович. 1735—1790-е гг. **49, 76**

Никитин Роман Никитич. 1691—1753. **75, 76, 428**

Ноллекенс Дж. 1737—1823. **429**

Обухов Василий Саввич. 1700—1760-е гг. **34**

Обухов Петр. Середина XVIII в. **34**

Овнатан Нагаш. 1661—1722. **381, 382, 384, 388, 394, 431**

Овнатанян Акоп Мкртумович (Яков Авнатамов). Род. 1808 (или 1809) — ум. 1880-е гг. или 1806—1881. **384, 387, 388, 390**

Овнатанян Акоп Старший. Ум. 1757. **384, 386—389, 431, 432**

Овнатанян Арутюн. Середина XVIII в. **382, 384—387**

Овнатанян Мкртум Авнатамович (Авнатамов). 1765—1842 или 1779 — после 1844. **382, 386, 390**

Овнатанян Овнатан Акопович. Род. ок. 1730 — ум. 1801 (?). **382, 388**

Овсов Андрей Григорьевич. Род. ок. 1678. **78**

Одольский, см. Адольский

Оснер Конрад Младший. Конец XVII — начало XVIII в. **112**

Оснер Конрад Старший. 1669—1747. **108, 109, 112**

Островский Григорий. Вторая половина XVIII в. **98, 102**

Павлов Михаил Павлович. Род. 1733 — ум. после 1784. **113, 117, 429**

Паевский Иван. Конец XVII в. **217**

Палицын А. Вторая половина XVIII в. **184**

Палладио Андреа (Андреа ди Пьетро да Падова). 1508—1580. **53, 54**

Паллони Микель Анджело. Род. 1637 — ум. между 1711 и 1713. **269, 274, 278, 280, 283**

Паракко А. Вторая половина XVIII в. **303, 305**

Педретто Кароль. Первая половина XVIII в. **204**

Пеппельман Матеус Даниель. 1662—1736. **231**

Перезинотти Антонио. Род. 1708 (или 1710) — ум. 1778. **104**

Перти (Перетти) Пиетро. Вторая половина XVII в.— 1726. **265, 266, 270, 271**

Перли (Перлисы, братья) Игнотас, Иозас, Иполитас. Вторая половина XVIII — начало XIX в. **280, 285**

Перроне И. Г. XVIII в. **431**

Петраускас Ионас Анупрес. Середина XVIII в. **280**

Петровский П. Вторая половина XVIII в. **243**

Пигалль Жан Батист. 1714—1785. **117, 118, 429**

Пикарт Питер. 1668 (или 1669) — 1737. **63, 64, 428**

Пинзель И. Середина XVIII в. **186—188**

Пино Никола (Николай Пинович). 1684—1754. **112, 134, 140**

Пирятинский Афанасий. Вторая половина XVII в. **166**

Погребняк Яким. Вторая половина XVIII в. **175, 176**

Подгайскис Томас. Вторая половина XVIII в. **268**

Поддубец Яков. Конец XVII — начало XVIII в. **245**

Пола Иозас. Первая половина XVIII в. **259**

Попов Ф. Середина XVIII в. **176**

Праггль Иосиф. Вторая половина XVIII в. **204**

Прехтель Иоанн (Прехтелис Йонас). 1737—1799. **204, 278**

Прокофьев Иван Петрович. 1758—1828. **70, 128, 129, 130, 133—135**

Пуссен Никола. 1594—1665. **129**

Путини Карло и Петро. Конец XVII — начало XVIII в. **258**

Пучинов Матвей. 1716—1797. **429**

Пфанцельт Лукас Конрад. 1716—1786. **351**

Рабе Иоханн Валентин. Первая половина XVIII в. **355**

Рабе Квиринус. Первая половина XVIII в. **355**

Рабин Николай. Вторая половина XVII в. **313, 324**

Равич Иван Андреевич. 1677—1762. **189**

Растрелли Бартоломео Карло. 1675—1744. **12, 26, 110—112, 114, 117, 122, 130, 427**

Растрелли Франческо Бартоломео. 1700—1771. **12, 22, 24—28, 30—32, 34—36, 42—44, 53, 58, 83, 87, 96, 102, 112, 114, 140, 146, 176—178, 298—302, 311, 327, 427, 429**

Рашетт Жан Доминик (Яков Иванович). 1744—1809. **154**

Рейнольдс Джошуа. 1723—1792. **429**

Репин Илья Ефимович. 1844—1930. **431**

Рету Жан. 1692—1768. **88**

Риги Джузеппе. XVII в. **307**

Риги Исаак. XVII в. **307**

Риги Томассо. Род. 1727 (или 1729) — ум. 1802. **268, 277, 278**

Ринальди Антонио. Род. ок. 1710 — ум. 1794. **15, 37, 47, 61, 129, 151**

Ритт Августин Христиан. 1769—1799. **106**

Роде. Первая половина XVIII в. **320, 326**

Родчев Василий Яковлевич. 1768—1803. **102**

Рокотов Федор Степанович. 1735 (?) — 1808. **14, 86—89, 92, 94, 95, 98, 100, 102, 108, 122, 429**

Роллан Луи. Род. 1711 — ум. 1791 (или 1796). **146, 429**

Рослен (Рослин) Александр. 1718—1793. **102**

Росси Карл Иванович. 1775—1849. **50**

Росси Пранцишкус (Джованни Франческо). Середина — вторая половина XVII в. **269**

Ротари Пьетро. 1707—1762. **69, 83, 87, 92, 429**

Руселис Томас. Вторая половина XVIII в. **258**

Руткович Иван. Вторая половина XVII — начало XVIII в. **203, 206, 209, 430**

Саблуков Иван Семенович. Ок. 1732—1777. **88, 200, 219, 430**

Сакко Джузеппе. 1735—1798. **230, 231**

Самуил. Ум. после 1769. **215**

Сарьян Мартирос Сергеевич. 1880—1972. **394**

Саулитис Петр Петрович. Род. 1910. **431**

Сеидзаде. XVIII в. **411**

Селиванов Иван Александрович. Род. 1776 — ум. после 1818. **428**

Селиманд Ф. Конец XVIII в. **252**

Сенкевич Дионисий. Конец XVII в. **160, 163, 223**

Сефренс Иоганн. XVII в. **306**

Сёфренс Николас Младший. 1662—1710. **304, 306, 307, 310**

Сёфренс Николас Старший. Ум. 1694. **305, 306**

Симонавичюс Жильбертас Аполинаро. Род. 1930. **431**

Симонов Василий Львович. 1879—1960. **430**

Ситников И. Вторая половина XVIII в. **47**

Скородумов Гавриил Иванович. 1755—1792. **71, 106**

Скрутский. XVIII в. **252**

Слушчанскис Матас. Середина XVIII в. **274**

Смуглявичюс Лукаш. 1709—1780. **278**

Смуглявичюс (Смуглевич) Пранас (Франтишек). 1745—1807. **278, 279, 282, 284, 288**

Соколов Иван Алексеевич. 1717—1757. **63, 65**

Соколов Петр Иванович. Род. 1750 (или 1752, 1753) — ум. 1791. **70, 103**

Срлецкий Ян. Вторая половина XVIII в. **204**

Спампани Карло. 1750—1783. **230, 231**

Спекле П. Вторая половина XVIII в. **346**

Споль. XVIII в. **152**

Срочиньский И. Середина XVIII в. **204**

Старов Иван Егорович. 1744—1808. **44, 52, 53, 60, 71, 151, 184, 379, 380**

Старцев Осип Дмитриевич. XVII в. 166
 Стасов Василий Петрович. 1769—1843. 263, 427
 Статинь Александр. Вторая половина XVIII в. 315, 322
 Степанос Леаци, см. Леаци Степанос
 Стрельбицкий Иван. Конец XVII — начало XVIII в. 223
 Стрельбицкие Михаил и Поликарп. Вторая половина XVIII в. 362
 Строиньский Станислав. 1719—1802. 204
 Стуока-Гуцявичюс Лауринас. 1753—1798. 262, 263, 266, 267, 269, 288
 Суалем Т. Начало XVIII в. 24
 Суходольский Борис Васильевич. Середина XVIII в. 80

Таннауэр Иоганн Готфрид. 1680—1737. 75, 78
 Танков (Тонков) Иван Михайлович. 1740 (?)—1799. 429
 Тарасевич Александр (Антоний). Ок. 1640—1727. 223, 246, 279, 285
 Тарасевич Леонтий. Конец XVII — начало XVIII в. 61, 216, 217, 222, 223, 279
 Тарсиа Батиста Джованни. Ум. 1765. 78
 Тейфель Георг. Вторая половина XVII в. 330, 331
 Теплов Григорий Николаевич. 1716—1779. 103
 Терребельский Стефан. Вторая половина XVIII в. 198
 Тиле Элерт. Вторая половина XVII в. 346, 348
 Ткачик Демьян. Середина XVIII в. 431
 Токе Луи. 1696—1772. 80, 87, 92, 429
 Томашевичюс И. XVII в. 288
 Томашевский Мартын. Конец XVII в. 166
 Торелли Стефано. Род. 1712 — ум. 1782 (или 1784). 87
 Трезини Джузеппе. Первая половина XVIII в. 18
 Трезини Доменико. Род. ок. 1670 — ум. 1734. 16—18, 20, 22, 109, 336
 Тур. XVIII в. 152
 Тьеполо Джованни Батиста. 1696—1770. 324

Угрюмов Григорий Иванович. 1764—1823. 67, 70, 103
 Урванов Иван Федорович. Род. ок. 1746. 15
 Уокер Джеймс. 1748—1808. 428
 Устинов Иван Григорьевич. Первая половина XVIII в. 28
 Ухтомский Дмитрий Васильевич. Род. 1719 — ум. 1775 (или 1774). 31, 34, 36, 47, 49, 117
 Ушаков Симон (Пимен) Федорович. 1626—1686. 87

Фальконе Этъен Морис. Род. 1716 (или 1717) — ум. 1791. 15, 119, 122—124, 127
 Фарафонтьев Ф. Конец XVIII — начало XIX в. 103
 Фауйэрт С. Середина XVII в. 312
 Федор А. (Федор). Конец XVII в. 216, 223
 Фельтен Юрий Матвеевич. Род. 1730 (или 1732) — ум. 1801. 47, 59—61, 379, 427
 Фирсов Иван. Род. ок. 1733 — ум. после 1785 (?). 80, 98, 103
 Фок И. XVIII в. 427
 Фонтана Джованни Мария. 1710—1773. 229

Фонтебассо Франческо. 1709—1768/69. 87
 Фрагонар Оноре. 1732—1806. 132
 Фредо Людовико. Ум. 1682. 161, 258
 Фрей И. XVIII в. 327
 Фредiani ди Лука. Конец XVII в. 254

Хаберланд Кристоф. 1750—1803. 245, 246, 292—294, 296
 Хембсены (отец и сын). Середина — вторая половина XVII в. 346
 Хеппльуайт. XVIII в. 327
 Херольд Иоганн Георг. Конец XVII — начало XVIII в. 330, 350
 Хесский Доминик Ксаверий. XVIII в. 245
 Хесский Иосиф. XVIII в. 251
 Хесский Рудольф (сын Иосифа). XVIII в. 252
 Хогарт Уильям. 1697—1764. 15
 Хойновскис Бенедиктас. Середина XVI в. 262
 Хофман Младший Захарис. Ум. 1680. 330
 Хрептиков Андрей Семенович. Середина XVIII в. 114
 Христинец. Лонгин (Карл Людвиг). Ум. 1797. 102

Цанглер. Начало XVIII в. 112
 Цаунер Франц Антон (Эдлер фон). 1746—1822. 128
 Цейтц Даниэль фон. Вторая половина XVII в. 313, 324
 Цукки Карло. Середина XVIII в. 317, 324

Чевакинский Савва Иванович. Род. 1713 — ум. между 1774 и 1780. 29, 31, 32, 34, 36, 117
 Чекалевский Петр Петрович. 1751—1817. 15
 Чемберс (Чеймберс) Уильям. 1726—1796. 429
 Чемесов Евграф Петрович. 1737—1765. 65, 67, 69, 92
 Черный Андрей Иванович. XVIII в. 149
 Черный Иван. XVIII в. 149
 Чехович Шимон. 1689—1775. 278
 Чиппендейль Томас. Род. ок. 1718 — ум. 1779. 327
 Чоглоков Михаил. Вторая половина XVII — начало XVIII в. 17

Шалматов Сизой Зотович. Середина XVIII в. 188
 Шапошников М. Конец XVIII в. 156
 Шарельман. XVIII в. 152
 Шашалевич С. Вторая половина XVIII в. 243
 Шаума Питирим. Середина XVIII в. 200
 Шварц Иоганн Готлиб. 1736—1804. 429
 Швенберг. XVII в. 290
 Швертфегер Теодор. Первая половина XVIII в. 30
 Шедель Иоганн Готфрид. 1680—1752. 171, 172
 Шелудько Панас Семенович. XVIII в. 174, 175
 Шератон Томас. Род. ок. 1751 — ум. 1806. 327
 Шибанов Михаил. Ум. после 1789. 99, 102, 103, 429
 Шифнер Готлиб. 1755—1795. 326
 Шлатер Георг Фридрих. 1804—1870. 344
 Шлютер Андреас. 1664—1714. 109, 135
 Шмидт Георг Фридрих. 1712—1775. 67, 69
 Шмиссель Ганс. Вторая половина XVII в. 291, 292, 316

Шнопсы (братья) Миколас и Томас. Вторая половина XVII в. **279**

Шорер Леонхард. 1715—1777. **318, 326**

Шоу Иоганн Даниэль. Вторая половина XVII в. **291, 292, 316**

Шпрангер В. **430**

Шрейтерис Йонас. Вторая половина XVII в. **265**

Штельман М. Т. Конец XVIII в. **328**

Шубин Федот Иванович. 1740—1805. **14, 114—118, 120—122, 124, 127, 129, 135, 136, 429**

Шулаврели Автандил. Середина XVIII в. **376, 377**

Шульц (Шультц) Даниэль. 1615—1683. **431**

Шульц И. Вторая половина XVIII в. **337, 340, 356**

Шульц Михаил (Шульцас Миколас). 1769—1815. **263**

Шумахер Иоганн Якоб (Иван Яковлевич). 1701—1767. **31, 36**

Шхонебек (Схонебек) Адриан. 1661—1705. **63, 64**

Щедрин Семен Федорович. 1745—1804. **71, 102, 104**

Щедрин Феодосий (Федос) Федорович. 1751—1825. **130, 131, 134—136**

Щеточников Михаил Иванович. 1770—1800. **103**

Щирский Иннокентий. Конец XVII — начало XVIII в. **61, 222**

Щукин Степан Семенович. 1762—1828. **102, 103**

Эбен Иоганн Георг. Конец XVII — начало XVIII в. **224, 227, 325**

Экштейн Себастиан. XVIII в. **204**

Экштейн Франтишек. Ум. 1760. **204**

Эриксен Вигилиус. 1722—1782. **429**

Эттингер И. Ф. Середина — вторая половина XVIII в. **293**

Юрасов Михаил. Середина XVIII в. **176**

Юревич Михаил. Род. 1707. **191**

Юст Иоганн. Вторая половина XVIII в. **147**

Яковлев Семен. XVIII в. **34**

Янавичюс Йонас. Конец XVII в. **277, 281**

Янихен Х. Вторая половина XVIII в. **356**

Яновский Алексей Гаврилович. Середина — вторая половина XVIII в. **184**

Ярославский Петр Антонович. 1750—1810. **184**

Яух Иоахим Кристиан. 1684—1754. **231**

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ <i>М. А. Орлова</i>	5	ИСКУССТВО ГРУЗИИ <u><i>Ш. Я. Амиранашвили</i></u>	365
РУССКОЕ ИСКУССТВО <i>М. А. Орлова</i> (введение, графика, живопись), <i>О. С. Евангулова</i> (архитектура первой половины XVIII в.), <i>И. В. Рязанцев</i> (архитектура второй половины XVIII в.), <i>Р. Я. Аболина</i> (скульптура), <i>Н. Н. Банковский</i> (деревянная скульптура), <i>И. М. Бибикова</i> (прикладное искусство)	11	ИСКУССТВО АРМЕНИИ <i>О. Х. Халпахчьян</i> (архитектура), <i>Р. Г. Драмлян</i> (живопись), <i>С. С. Давтян</i> (прикладное искусство), <i>И. Р. Драмлян</i> (оклады рукописей)	379
ИСКУССТВО УКРАИНЫ <i>Г. Н. Логвин</i> (введение, архитектура, скульптура, прикладное искусство), <i>Л. С. Милева</i> (живопись, графика)	159	ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА <i>К. Д. Керимов</i> , <i>Р. С. Эфендиев</i>	399
ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ <i>М. С. Кацер</i>	225	ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА <i>В. Л. Воронина</i>	413
ИСКУССТВО ЛИТВЫ <i>К. К. Чербуленас</i> , <i>П. К. Галауне</i> (консультант)	253	ПРИМЕЧАНИЯ	427
ИСКУССТВО ЛАТВИИ <i>Р. К. Бем</i> , <i>Ю. У. Скулме</i> , <i>С. М. Червонная</i> ; <i>И. Н. Ланцманис</i> (прикладное искусство)	289	SUMMARY	433
ИСКУССТВО ЭСТОНИИ <i>Л. Ю. Генс</i> (архитектура второй половины XVII в.), <i>М. А. Лумисте</i> (искусство второй половины XVII в.), <i>Х. Я. Юпрус</i> (архитектура и искусство XVIII в.)	329	БИБЛИОГРАФИЯ	436
ИСКУССТВО МОЛДАВИИ <u><i>К. Д. Роднин</i></u>	357	СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	443
		LIST OF ILLUSTRATIONS	453
		УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ЗОДЧИХ, ЖИВОПИСЦЕВ, ГРАФИКОВ, СКУЛЬПТОРОВ И МАСТЕРОВ ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА, УПОМИНАЕМЫХ В ТЕКСТЕ	563

CONTENTS

FOREWORD <i>by M. Orlova</i>	5	THE ART OF GEORGIA <i>by</i> <u>Sh. Amiranashvili</u>	365
THE ART OF RUSSIA <i>by M. Orlova</i> (Introductory Article, Graphic Art, Painting), <i>by O. Yevangulova</i> (Architecture of the First Half of the 18th Century), <i>by I. Riazantsev</i> (Architecture of the Second Half of the 18th Century), <i>by R. Abolina</i> (Sculpture), <i>by N. Bankovsky</i> (Woodcarving) and <i>by I. Bibikova</i> (Applied Arts)	11	THE ART OF ARMENIA <i>by O. Khalpakhchyan</i> (Architecture), <i>by R. Drampian</i> (Painting), <i>by S. Davtian</i> (Applied Arts) and <i>by I. Drampian</i> (covers for MSS)	379
THE ART OF THE UKRAINE <i>by G. Logvin</i> (Introductory Article, Architecture, Sculpture, Applied Arts) and <i>by L. Miliayeva</i> (Painting, Graphic Art)	159	THE ART OF AZERBAIDJAN <i>by K. Kerimov and R. Efendiyev</i>	399
THE ART OF BYELORUSSIA <i>by M. Katser</i>	225	THE ART OF MIDDLE ASIA AND KAZAKHSTAN <i>by V. Voronina</i>	413
THE ART OF LITHUANIA <i>by K. Čerbulinas</i> (consulted <i>by P. Galaune</i>)	253	NOTES , .	427
THE ART OF LATVIA <i>by R. Bems, J. Skulme, S. Chervonnaya, and by I. Landsmanis</i> (Applied Arts)	259	SUMMARY in English	433
THE ART OF ESTONIA <i>by L. Gens</i> (Architecture of the Second Half of the 17th Century), <i>by M. Lumiste</i> (Art of the Second Half of the 17th Century), <i>by Ch. Juprus</i> (18th Century Art and Architecture)	329	BIBLIOGRAPHY	436
THE ART OF MOLDAVIA <i>by</i> <u>K. Rodnin</u>	357	LIST OF ILLUSTRATIONS in Russian	443
		LIST OF ILLUSTRATIONS in English	453
		NAME INDEX OF ARCHITECTS, PAINTERS, GRAPHIC ARTISTS, SCULPTORS AND MASTERS OF APPLIED ARTS MENTIONED IN THE TEXT	563

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 4

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1976
МОСКВА, СУЩЕВСКИЙ ВАЛ, 64

РЕДАКТОР Е. ГОЛОВНИНА
МЛАДШИЙ РЕДАКТОР А. ВОЕЙКОВ
СУПЕРОВЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ И ПЕРЕПЛЕТ
ХУДОЖНИКА В. ЛАЗУРСКОГО
МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. СВЕРДЛОВА
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР В. ТЕРЕЩЕНКО
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР А. ТОКЕР
КОРРЕКТОРЫ Л. ЖАРКОВСКАЯ, И. РАДЧЕНКО
ТРАВИЛЬЩИКИ В. СОЛОВЬЕВ, А. ГАГАЕВ

СДАНО В НАБОР 3/VII-75. ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 14/VI-76. А-01537.
БУМАГА МЕЛОВАННАЯ, 120 Г. ФОРМАТ 60×108/8. ОБЪЕМ 59,0 ПЕЧ. Л.
70,8 УСЛ. ПЕЧ. Л. 65,67 УЧ.-ИЗД. Л. ТИРАЖ 15 000. ЗАК. 3310
ЦЕНА 8 Р. 71 К.

ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ
ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА
ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ И КНИЖНОЙ
ТОРГОВЛИ. МОСКВА, 113054, ВАЛОВАЯ, 28

Поправка к тому 3. В оглавлении 3-го тома среди авторов, написавших главу об искусстве Латвии, пропущена фамилия С. М. Червонной

With many of the peoples who now make up a single family of nationalities of the USSR, the late 17th and the 18th century was a period marked by transition of medieval forms of art to the newer forms free of a direct subjugation to religion, and imbued with an interest in man, nature, events and the laws of history.

Starting with the period of reforms introduced by Peter the Great, the new Russian culture begins to flourish intensively. The secular trends also penetrate the art of the Ukraine, Byelorussia, the Baltic peoples, Armenia and Georgia, bringing with them serious qualitative changes.

The material provided by this volume enables the reader to see the diversity and originality of interpretations given to the 17th and 18th century European styles, Baroque and Neoclassicism, by Russian art and that of other peoples of our country.

The reader will be able to acquaint himself with the splendid architectural ensembles created in the young capital of Russia, St Petersburg, and in Moscow and other towns by the architects Trezzini, Zemtsov, Rastrelli, Kokorinov, Bazhenov, Kazakov, Starov, and Quarenghi; as well as the works of Russian portraiture (Nikitin, Matveyev, Vishnyakov, Antropov, Argunov, Rokotov, Levitsky, Borovikovsky) and sculpture (Shubin), distinguished by inner significance and human qualities. The volume makes a survey of the best works by the builders and artists of the Ukraine, including the setting up of various schools of Ukrainian folk architecture, and magnificent icon-portraits (*parsunas*); the Baroque and Neoclassical ensembles of Byelorussia, Lithuania, Latvia and Estonia; the Georgian portraits which appeared in the 18th century; and the establishment of new Armenian painting in very difficult historic conditions.

For the art of the peoples of Moldavia, Azerbaijan and Central Asia, the preservation of traditions of their medieval culture continued to be an important task.

ИСТОРИЯ

ИСКУССТВА

НАРОДОВ

СССР



ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР
КОНЦА XVII-XVIII ВЕКОВ

У многих народов, ныне составляющих единую семью национальностей СССР, конец XVII и XVIII века — период, отмеченный переходом от средневековых форм художественного творчества к искусству нового времени, свободному от прямого подчинения религии, проникнутому интересом к человеку, природе, событиям и законам истории.

Интенсивно расцветает, начиная с поры петровских преобразований, новая, глубоко светская по духу русская художественная культура. Светское начало проникает, внося с собой серьезные качественные изменения, и в искусство Украины, Белоруссии, народов Прибалтики, Армении и Грузии.

Материал настоящего тома дает возможность убедиться в разнообразии и самобытности той интерпретации, которую получают общеевропейские стили XVII—XVIII веков — барокко и классицизм в русском искусстве и в искусстве других народов нашей страны.

Читатель познакомится с прекрасными архитектурно-художественными ансамблями, созданными в молодой российской столице — Петербурге, в Москве и в других городах зодчими Трезини, Земцовым, Растрелли, Кокориновым, Деламотом, Баженовым, Казаковым, Старовым, Кваренги; с полными внутренней значительности и человечности произведениями русской портретной живописи (Никитин, Матвеев, Вишняков, Антропов, Аргунов, Рокотов, Левицкий, Боровиковский) и скульптуры (Шубин). В томе представлены лучшие творения строителей и художников Украины, включая создания различных школ украинского народного зодчества и великолепные портреты-парсуны; барочные и классицистические ансамбли Белоруссии и Литвы, Латвии и Эстонии; грузинские портреты, появившиеся в XVIII веке; показано становление в трудных исторических условиях новой армянской живописи.

Для искусства народов Молдавии, Азербайджана и Средней Азии, развивавшихся в XVIII веке в крайне неблагоприятных условиях, важной задачей своей средневековой культуры.